UNIVERSITY OF ALBERTA

Enquête sur les limites de l'engagement. Les Justes comme illustration de l'influence et de la tentation russes chez Albert Camus.

BY

Saman Musacchio ©

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Arts.

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES AND COMPARATIVE STUDIES

EDMONTON ALBERTA

SPRING 1999

National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services
395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale du Canada
Acquisitions et services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-40015-8

Canada

University of Alberta

Library Release Form

Name of Author: Saman Musacchio

Title of Thesis: Enquête sur les limites de l'engagement. Les Justes comme illustration de l'influence et de la tentation russes chez Albert Camus.

Degree: Master of Arts

Year this Degree Granted: 1999

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly, or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

11011-86 Ave.
Edmonton, Alberta
T6G 0X1

DATE: 22 January 1999

University of Alberta

Faculty of Graduate Studies and Research

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "Enquête sur les limites de l'engagement. Les Justes comme illlustration de l'influence et de la tentation russes chez Albert Camus" submitted by Saman Musacchio in partial fulfillment of the requirements for the degree of MASTERS OF ARTS in FRENCH LITERATURE.

Robert Wilcocks

Ken Munro

Robert Thornberry

December 7 1988

Paul Robberecht

ABSTRACT

This thesis is a study of the various russian origins of Camus' thought as seen in his philosophical essay L'Homme Révolté, and as illustrated in the theater by the play Les Justes.

In Les Justes, Camus examines the ambiguities of russian thought and russian political action towards the end of the nineteenth century. The temptation of nihilism is examined as is the temptation of what political action which runs the risk of opposing theoretically humanistic ends with terrorist means.

For Camus, the theoretical abstractions of the hu man enterprise must never triumph over the lived reality of human individuals. For him, society is not an abstraction (where man is considered as a cog in the machine) but a collectivity composed of what Koestler called 'the infinite possibilities' in each individual.

Résumé

Cette thèse est une étude des diverses origines russes de la pensée de Camus telle qu'on entrevoit dans son éssai philosophique L'Homme Révolté et telle qu'illustrée au théâtre par la pièce Les Juste.

Camus aborde dans Les Justes les ambiguïtés de la pensée et de l'action politique russes vers la fin du XIXème siècle. La tentation du nihilisme est examinée comme, d'ailleurs, la tentation d'une action politique violente qui risque d'opposer des fins théoriquement humanistes avec des moyens terroristes.

Pour Camus, les abstractions théoriques de l'entreprise humaine ne doivent jamais l'emporter sur la réalité charnelle des individus humains. Pour lui, une société n'est pas une abstraction (où l'homme est consideré comme un 'zéro'), mais une collectivité composée de ce que Koestler a bien appelé 'l'infini' qui réside en chaque homme.

Résumé

Cette thèse est une étude des diverses origines russes de la pensée de Camus telle qu'on entrevoit dans son éssai philosophique L'Homme Révolté et telle qu'illustrée au théâtre par la pièce Les Juste.

Camus aborde dans Les Justes les ambiguïtés de la pensée et de l'action politique russes vers la fin du XIXème siècle. La tentation du nihilisme est examinée comme, d'ailleurs, la tentation d'une action politique violente qui risque d'opposer des fins théoriquement humanistes avec des moyens terroristes.

Pour Camus, les abstractions théoriques de l'entreprise humaine ne doivent jamais l'emporter sur la réalité charnelle des individus humains. Pour lui, une société n'est pas une abstraction (où l'homme est consideré comme un 'zéro'), mais une collectivité composée de ce que Koestler a bien appelé 'l'infini' qui réside en chaque homme.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION..... p. 1.

Premier Chapitre:
Une Philosophie mise en scène..... p. 4.

Deuxième Chapitre:
De Savinkov à Camus: aux sources d'une pensée..... p. 55.

Troisième Chapitre:
"Peut-on parler de l'action terroriste sans
y prendre part?" ..... p. 120.

CONCLUSION..... p. 168.

BIBIOGRAPHIE..... p. 172.

INTRODUCTION

Le succès d'Albert Camus au théâtre est encore aujourd'hui contesté. En effet, s'il s'est établi en tant que philosophe et romancier, ses pièces de théâtre, malheureusement presque toujours comparées à celles de son contemporain, Jean-Paul Sartre, n'ont jamais connu la réussite de celles de ce dernier. Cependant Camus commença sa carrière par le théâtre, en tant qu'acteur mais aussi en tant que metteur en scène. Ses nombreuses adaptations, dont *Les Possédés* d'après l'oeuvre de Dostoïevski, furent des succès. Ce sont ses propres pièces, *Caligula*, *Le Malentendu*, *L'Etat de Siège* qui lui causeront plus de critiques. D'autant plus, alors que Sartre rédige en 1948 *Les Mains Sales*, Camus, lui aussi développe le thème de l'action révolutionnaire une année plus tard dans *Les Justes*. C'est que cette pièce, simple par sa forme, offre un élément de fraîcheur, à la fois à travers une forme issue du théâtre classique, mais aussi à travers une présentation d'un thème cependant connu: La fin justifie-t-elle les moyens?

Pour explorer cette pensée, Camus offre à ses spectateurs un cadre qu'il avait déjà abordé dans *L'Homme Révolté*, celui de la Russie au début du siècle. C'est en effet en 'adaptant' pour le théâtre le deuxième chapitre d'un texte intitulé *Mémoires d'un terroriste*, de Boris Savinkov, que Camus explore les limites 'morales' du terrorisme institué par les anarchistes de la fin du siècle dernier. Mettant en scène cinq personnages ayant réellement existés, il leur attribue des idéologies bien distinctes, afin d'arriver à un débat autour du thème de la justification de la révolte et des moyens justes pour arriver à la concrétiser.

Pour Camus, les terroristes de 1905 sont, en quelque sorte, les derniers à s'être posé des questions valables envers leurs actions. Kaliayev, le personnage central décide d'épargner la vie des deux enfants. Il fera ceci au risque de faire échouer l'assassinat du Grand-Duc. Alors que Sartre se penche sur le problème de la justification d'un meurtre commandé dans *Les Mains Sales*, Camus se prononce sur le meurtre lui-même, l'acte de détruire une vie innocente ou coupable. Il les appellera des 'meurtriers délicats', mais Camus se prononce-t-il vraiment sur l'action terroriste dans *Les Justes* ?

Camus ne fait pas de politique, comme il le déclarera en 1957. Cependant, cette pièce est codée. Les justes ne sont pas toujours innocents,et il y a une ambiguïté au coeur de la pièce. C'est ainsi qu'il faut présenter cette discussion en trois parties différentes. La première traitant de son choix d'utiliser la scène pour développer une argumentation philosophique comme idéologique. La seconde de remettre cette pièce 'historique' dans son contexte, et la troisième de déterminer l'opinion si ambiguë de Camus lui-même envers un sujet aussi contemporain que le terrorisme.

I

Une Philosophie Mise En Scène

Camus se servait de ses oeuvres fictives afin d'exemplifier les thèmes abordés dans ses deux grands essais philosophiques: *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme Révolté* . Son choix d'un genre littéraire, son choix entre le roman et le théâtre, demeure parfois difficile à comprendre. Alors que *L'Etranger* et *La Peste* lui assuraient un grand succès en tant que romancier, il n'abandonna pourtant jamais ses recherches de dramaturge. Dans ce chapitre, nous voulons déterminer pourquoi Camus a choisi une adaptation théâtrale pour le thème de *L'Homme Révolté*, en tant qu' illustration d'un thème philosophique comme *L'Etranger* en fut une pour *Le Mythe de Sisyphe*.

Camus forma ses premiers liens avec le théâtre dès ses vingt-deux ans, par sa création du *théâtre du travail* à Alger. Sa prochaine troupe, *L'Equipe*, lui permet une première rédaction collective d'un

texte, *La révolte dans les Asturies* [1] et de ses adaptations toutes très bien choisies, de Malraux à Gide[2] sans oublier *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. C'est à une certaine maturité de sa carrière théâtrale que Camus crée *Les Justes*, et la pièce est acceuillie avec indulgence par une critique pourtant très obstinée à trouver ses défauts en tant que dramaturge pour les trois pièces qui les ont précédés: *Le Malentendu*, *Caligula* et *L'Etat de Siège*.

Il est vrai qu'à l'époque en question, c'est-à-dire après la Libération, le théâtre était en France en pleine libération lui-même. Ce n'est pas dans la thématique, car il est clair qu'un certain immobilisme et un certain pessimisme marquent le théâtre d'après-guerre.[3] Il s'agit surtout du style, qui s'était libéré des griffes du classicisme bien avant la guerre, mais qui devenait à présent la forme courante d'un théâtre 'avant-garde'.[4] Camus commença ses efforts sur une scène qui avait déjà été bouleversée par d'autres. Le dramaturge italien Luigi Pirandello avait déjà fait preuve d'une

---

[1] Pièce dédiée à la mémoire des mineurs d'Oviedo tués en 1934. Elle ne fut jamais représentée, mais publiée fin 1936.

[2] Adaptation du *Temps du Mépris*, de Malraux, du *Retour de l'enfant prodigue* de Gide. Aussi, *Le Paquebot Tenacity*, de Vildrac, et *La Femme silencieuse* de Ben Jonson.

[3] *Les chaises* (1952), d'Eugène Ionesco; *Fin de Partie* (1956), de Samuel Beckett; *L'Alouette* (1953) de Jean Anouilh; *Les Mains Sales* (1948) de Jean-Paul Sartre.

grande maîtrise à déconstruire la forme dite 'classique' inspirée par Carlo Goldoni et la 'commedia dell'arte' du 18ème siècle. Il est vrai que Pirandello, cherchait à anéantir l'écart symbolique entre le public et la scène, aboutissant à un flou entre fiction et réalité et concrétisant une certaine théâtralité dans son théâtre.[5] Pirandello eut une grande influence sur le théâtre français contemporain. Jean Cocteau et son universalisation de fables antiques avait manifesté un grand renouveau dans la forme.[6] D'un autre côté, Jean Anouilh, qui commença sa carrière de dramaturge en 1937,[7] un an après la mort de Pirandello, lui sera encore plus redevable, car il invite à une habile critique sociale, une déconstruction de la forme. De ce point de vue, Camus, s'étant rapproché de la tragédie grecque, les suivait de bien loin, car il avait choisi une voie plus 'classique' pour développer des thèmes relativement nouveaux. Ceci aura mis son théâtre hors de portée de celui d'Anouilh et de Cocteau, mais l'aura rapproché de

---

[4] Un théâtre qui développe des idées nouvelles aussi bien qu'un renouveau de la forme.

[5] Les pièces de Luigi Pirandello. *Six personnages en quête d'auteur* (Sei personaggi in cerca d'autore. 1921). *Henri IV* (Enrico IV. 1930) ou *Ce soir. on improvise* (Questa sera si recita a soggetto. 1930) cherchent à éliminer l'illusion de fiction afin de se concentrer sur la thématique. d'où montrer que la réalité existe dans le théâtre aussi bien que le théâtre existe dans la réalité.

[6] Nous pensons ici à *Antigone* (1922) aussi bien qu'à *La Machine infernale* (1934).

[7] Ses premières pièces furent rassemblées en *Pièces Noires* : *Le Voyageur sans baggages*. 1937; *La Sauvage*. 1938; *Eurydice*. 1942; *Antigone*. 1944.

celui de Jean-Paul Sartre dont le *Huis-Clos* fut représenté en1944, la même année que *Le Malentendu* de Camus.

Paul Surer stipule qu'il restera un lien non pas temporel mais thématique et même stylistique entre les pièces de Camus et de Sartre.[8] Dans son étude sur le théâtre français contemporain, les pièces de Camus semblent ne pouvoir exister qu'en opposition à celles de Sartre. *Huis-Clos* développe une façon d'articuler des êtres dans un endroit fermé, ce qui est visible également dans l'auberge du crime du *Malentendu* et dans l'appartement des terroristes dans *Les Justes*. L'isolement est essentiel pour que ces trois pièces fonctionnent, mais il n'est pas forcément traité de la même façon. L'isolement est nécessaire dans la pièce de Sartre, obligeant chaque personnage à se faire face, dans une chambre d'hôtel d'où personne ne peut sortir. Dans *Le Malentendu*, l'isolement se fait à travers le temps, mais aussi à travers l'espace; un fils s'exile volontairement de son lieu natal au point de n'être pas reconnu par sa propre mère,

[8] Paul Surer, dans Le théâtre Français Contemporain. Paris: Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964., analyse les pièces de Camus en relation directe avec celle de Sartre.

vivant elle-même dans une auberge isolée du reste du monde . Dans *Les Justes* , la pensée de révolte qui unit les cinq personnages principaux les isole du reste du monde. Surer trouve aussi un parallèle entre *Caligula* et *Les Mouches*. Ces deux pièces offrent un remaniement de l'antiquité. Mais alors que Camus le fait d'une façon historique, prenant un personnage ayant vraiment existé, Sartre le fait d'une façon mythique. *Les Justes* ont été comparés aux *Mains Sales* probablement à cause d'un thème semblable mais se présentant pourtant dans deux cadres assez différents. Kaliayev et Hugo sont tous les deux présentés comme étant deux 'poètes' perdus dans leur naïvetés respectives des mouvements auquels ils appartiennent. Cependant, alors que Kaliayev se sauve à travers une action commandée par son organisation révolutionnaire, Hugo, lui, se voit manipulé et paie de sa propre vie les erreurs du parti communiste envers Hoederer. Pierre-Henri Simon, dans *Présence de Camus*, note cette différence quand il explique:

> Entre les révolutionnaires de Sartre et les révoltés de Camus, il y a cette profonde distance psychologique que les premiers, comme les dialecticiens marxistes, font consister la pureté dans l'efficacité de l'action, et les seconds, comme les idéalistes kantiens, dans une intégrité de la conscience qui penche vers l'abstention.[9]

---

[9]Pierre-Henri Simon. Présence de Camus. Bruxelles: Renaissance du livre, Bruxelles. 1962. p. 103.

Cependant, Paul Surer indique que cette comparaison est presque trop artificielle aujourd'hui: "Sartre et Camus se sont fixé un même but de recherches, qui est de découvrir pour les hommes une possibilité d'équilibre, en dehors de la croyance en Dieu."[10] Il est évident que les préoccupations des deux auteurs se vouaient en effet à une constante bataille entre existence et croyance qui, selon eux, ne pouvaient plus co-exister. Mais si leurs questions allaient dans la même direction, leurs réponses en étaient d'autant plus différentes. Si *Les Mains Sales* et *Les Justes* furent représentés pratiquement en même temps,[11] leur sujet est complètement différent. Surer explique que finalement, "les oeuvres de Sartre et de Camus ne sont pas animées par un même esprit et elles aboutissent à des conclusions pratiques assez différentes."[12] Ce qui nous concerne à présent, ce sont *Les Justes* comme oeuvre théâtrale.

Si *Le Malentendu* fut reçu avec succès, comme illustration théâtrale du *Mythe de Sisyphe*, *Caligula*, qui enchanta aussi les critiques en 1945, a de forts liens avec *L'état de Siège*, une

---

[10] Paul Surer. Le théâtre Français Contemporain Paris: Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964, p. 407.
[11] *Les Mains Sales* furent représentées en 1948, *Les Justes* en 1949.

adaptation théâtrale du *Journal de l'année de La Peste*.[13] Cette pièce qui fut malgré tout un désastre par le choix d'une adaptation à la hauteur d'une tragédie grecque, mal accueillie par un public fatigué et assoiffé de fraîcheur. Camus le constate lui-même:

> L'insuccès a été total. La critique, à deux ou trois exceptions près, a été féroce [...] Des feuilletons-fleuves qui n'ont rien épargné et qui ont arrêté immédiatement la location. La pièce vient de quitter l'affiche après 23 représentations qui se déroulaient d'ailleurs dans une curieuse atmosphère de meeting.[14]

L'état de Siège sera un échec sur plusieurs points de vues, mais comme dans *La Peste*, Camus y aborde la problématique de son deuxième grand essai philosophique, *L'Homme Révolté*. La pièce, *L'état de Siège*, annonce, si ce n'est qu'elle prépare, le terrain pour son prochain succès théâtral: *Les Justes*.

Il y a une seule raison visible pour le choix d'une adaptation théâtrale du thème de la révolte en tant que problématique de la

---

[12] Paul Surer. Le théâtre Français Contemporain. Paris: Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964, p. 407.

[13] Il est vrai que Camus apporta à *L'Etat de siège* une certaine réflexion et ironie dont il avait fait part dans *La Peste*. Ce projet fut cependant initié par Jean-Louis Barrault, qui voulait créer, en collaboration avec Camus, une adaptation du *Journal de l'année de la peste*, de Daniel de Foe. Camus indique qu'il est donc préférable de savoir:
"que *L'Etat de siège* n'est, d'aucune manière, une adaptation de mon roman *La Peste*. J'ai sans doute donné à un de mes personnages ce nom symbolique. Mais puisqu'il s'agit d'un dictateur, cette dénomination est correcte."
Albert Camus, "Préface à l'édition américaine du théâtre", in Albert Camus, Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1730.

[14] Albert Camus et Jean Grenier. Correspondance. Paris: Gallimard, 1981, p.151.

justification des moyens par la fin et telle qu'elle est présentée dans *L'Homme Révolté*. Ce n'est pas seulement l'amour évident que Camus garde envers le théâtre, mais à sa vision du théâtre qui aurait pour lui peut-être plus de possibilités d'illustration philosophique que le roman, genre qu'il abandonne d'ailleurs après *La Peste*. Il termine pourtant sa carrière par son oeuvre fictive la plus complexe, *La Chute*. On l'appelle roman, mais *La Chute* tient plus du théâtre que du roman par son oralité, long monologue qui pourrait très bien être représenté sur une scène. Camus lui-même emploie le terme "monologue dramatisé", idée que Roger Quilliot, dans sa présentation de *La Chute*, relève en expliquant que ". . . l'on aperçoit du coup tout ce que ce récit doit au théâtre, à la connaissance que Camus avait de la scène et du dialogue: répétitions incantatoires ou polémiques, ellipses, interruptions, ruptures de construction. . ."[15] Pour développer d'une façon plus globale les idées de Camus sur le théâtre, il nous faut retracer *Les Justes* comme résultat de chaque pièce écrite auparavant.

---

[15]Roger Quilliot. "Présentation de *La Chute*" in Albert Camus. Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard. 1962. p. 2004.

Camus, dans une conférence prononcée en 1955 et intitulée *Sur l'avenir de la tragédie*,[16] débat la question de la forme théâtrale à utiliser pour exposer ses thèmes majeurs. Il se heurte au premier problème du théâtre aujourd'hui, l'opposition du drame à la tragédie. Camus justifie son emprunt aux Grecs pour essayer d'aboutir à une 'tragédie moderne'. Il définit ces deux genres expliquant que "les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison. Dans le mélodrame ou le drame, au contraire, l'une seulement est légitime. Autrement dit, la tragédie est ambiguë, le drame simpliste." Dans le drame, le bien s'oppose au mal et "un seul est juste et justifiable", alors que la tragédie unit le bien et le mal et "tous sont justifiables, personne n'est juste."(1703) Ceci devient d'autant plus évident si l'on considère le titre de la pièce, *Les Justes*, qui suggère cette opposition des deux mots: juste et justifiable. En effet, la Cause est justifiable, mais les moyens ne sont pas forcément justes. Camus aborde aussi l'utilisation des masques dans la tragédie grecque:

> On s'expliquera enfin pourquoi le drame idéal, comme le drame romantique, est d'abord mouvement et action puisqu'il figure la lutte du bien contre le mal et les péripéties de cette lutte, tandis que la tragédie idéale, et particulièrement la grecque, est d'abord tension puisqu'elle est l'opposition dans une immobilité forcenée.

[16] Albert Camus, "Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie" in Albert Camus, Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962.

> de deux puissances, couvertes chacune des doubles masques du bien et du mal.(1704)

Camus emploie l'usage de masques dans la plupart de ses oeuvres. Il les concrétisent dans *L'Etat de Siège*, ayant comme personnage principal un acteur censé représenter la peste, 'masqué' par un uniforme SS. D'autre part, il suggère la présence de masques d'une façon abstraite dans *La Chute*. Il démontre à travers Clamence, son protagoniste dont on ne connaîtra jamais le vrai nom, que la société, tout comme la scène, nécessite l'utilisation de masques. Dans ce sens, *La Chute* semble même poursuivre les thèmes déjà développés dans *L'Etranger*, qui traîte précisément de la problématique de l''homme naturel au sein d'une société théâtrale, où ". . . le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu."[17] Il est clair que 'jouer le jeu' se réfère ici à un théâtre de la société que Meursault refuse. Robert Champigny l'indique dans *Sur un héros païen* :

> Meursault refuse la théâtralité, l'antiphusis. Il essaie de faire un avec la spontanéité, avec la phusis. Meursault refuse l'espoir d'entrer dans une cité divine, cité qui est conçue comme l'antiphusis par excellence. Il a été rejeté par la société non pas en tant qu'elle est composée d'êtres naturels, mais en tant qu'elle est hypocrisie consacrée. Et cette inaptitude à se poser dans un rôle d'autobiographe ne le définit-elle pas elle aussi comme étranger à la théâtralité?[18]

---

[17] Albert Camus, "Préface à l'édition universitaire américaine" in Albert Camus, Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1920.
[18] Robert Champigny, Sur un héros païen. Paris: Gallimard, 1959, p. 53

Cependant, Camus explique que la nature humaine serait une bataille intérieure entre le bien et le mal et que chaque personnage des *Justes* se voue absolument à ces contraintes. Il s'agit de deux puissances ou idées, toutes deux positives et négatives, qui s'affrontent dans un espace fermé. Ici, Camus placera sur scène cinq personnages aux prises avec cet affrontement dans un débat philosophique, et une utilisation de masques est nécessaire (nous parlerons plus en détail de la forme de la pièce plus loin). En outre, l'auteur démontre que si la révolte est un thème tragique en elle-même, il lui faut cependant l'obstacle de la religion ou de l'ordre pour exister:

> Si tout est mystère, il n'y a pas tragédie. Si tout est raison, non plus. La tragédie naît entre l'ombre et la lumière, et par leur opposition. Et cela se comprend. Dans le drame religieux ou athée, le problème est en effet résolu d'avance. Dans la tragédie idéale, au contraire, il n'est pas résolu. Le héros se révolte et nie l'ordre qui l'opprime, le pouvoir divin, par l'oppression, s'affirme dans la mesure même où on le nie. Autrement dit la révolte à elle seule ne fait pas une tragédie. L'affirmation de l'ordre divin non plus. Il faut une révolte et un ordre, l'un s'arc-boutant à l'autre et chacun renforçant l'autre de sa propre force. Pas d'Oedipe sans le destin résumé par l'oracle. Mais le destin n'aurait pas toute sa fatalité si Oedipe ne le refusait pas.[19]

Camus indique l'importance qu'il attribue à la recherche d'un équilibre existentiel sans la présence de Dieu.[20] Il faut comprendre la

---

[19] Albert Camus, "Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie" in Albert Camus, Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1705.
[20] Paul Surer, Le théâtre Français Contemporain. Paris: Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964, p. 407.

tragédie en tant qu'espace flou où le débat peut se produire, entre deux points de vues opposés:

> On a pu écrire ainsi que la tragédie balance entre les pôles d'un nihilisme extrême et d'un espoir illimité. Rien n'est plus vrai, selon moi. Le héros nie l'ordre qui le frappe et l'ordre divin frappe parce qu'il est nié. Tous deux affirment ainsi leur existence réciproque dans l'instant même où elle est contestée.(1706)

La contestation entre dans la plupart des oeuvres de Camus. Si le héros camusien, par essence, manque de foi, la religion est d'autant plus présente comme possibilité de fuite. Par cela nous voulons dire que le protagoniste, ayant nié l'ordre, se trouve souvent dans une situation de déséquilibre. C'est à ce moment précis que Camus y introduit la religion, essayant d'amener ses personnages à se repentir et à trouver un équilibre grâce à Dieu. La possibilité d'une confession publique de Meursault dans *L'Etranger*, aussi bien que d'une confession intime de Kaliayev face à la Grande Duchesse dans *Les Justes* sert à Camus à assurer ce déséquilibre nécessaire à l'homme pour exister sans dieu. Le héros camusien serait donc un homme tragique, par l'irrésolution de son existence aussi bien que par son conflit interne entre le bien et le mal.

Selon Camus, nous vivons dans un âge tragique car il "semble coïncider [...] avec une évolution où l'homme, consciemment ou non,

se détache d'une forme ancienne de civilisation et se trouve devant elle en état de rupture sans, pour autant, avoir trouvé une nouvelle forme qui la satisfasse."[1701] D'un côté, si l'homme d'aujourd'hui "est seul, il n'est donc confronté à rien, sinon à lui-même. Il n'est plus tragique, il est aventurier; drame et roman le peindront mieux que tout autre art."[1707] D'autre part, l'homme de nos jours prend en compte son existence et les limites qu'elle comporte:

> Il est en contestation, à la fois combattant et dérouté, partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif. Il vit donc dans un climat tragique.... L'homme d'aujourd'hui qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a des limites, qui exige sa liberté et subit la nécessité, cet homme est contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, cet homme est l'homme tragique par excellence.[1707]

Camus affirme qu'il est "pour la tragédie et non pour le mélodrame, pour la participation totale et non pour l'attitude critique."[1711] Mais de quelle participation totale parle-t-il? Pour comprendre, il faut à présent aborder *Les Justes* en tant que structure calculée dans le monde de la tragédie moderne. Il y a une intention justifiée de Camus, dont "*Le Malentendu*, *l'Etat de Siège*, *Les Justes* sont des tentatives, dans des voies chaque fois différentes et des styles dissemblables, pour approcher de cette tragédie moderne."[1713]

En tant que tragédie moderne, la pièce est calculée du début jusqu'à la fin comme un essai philosophique bien fabriqué. Construite en cinq actes, l'action est clairement établie. Le premier acte, très important, trace le décor, un appartement, endroit clos tel que l'intérieur d'une conscience. Le choix du lieu est remarquable aussi parce que des actions se produisent en dehors de la scène et sont rétablies oralement par les personnages, mais le public ne peut donc pas en juger objectivement.[21] Le 'regard objectif' n'existe pratiquement pas dans la pièce et le spectateur doit immédiatement s'unir à une des consciences, à une des idées, à un des personnages. Il faut noter que le mot personnage semble venir en dernier dans la pièce. Les actions sont choisies par le regard subjectif de chaque terroriste qui est clairement défini. Ces personnages sont présentés dès le premier acte avec leur idéologies biens établies, mais sujettes à des changements possibles, que ce soit spontanément à l'intérieur de leur propre conscience ou par le lien qui les unit aux spéctateurs. Ce jeu assez dynamique reste la force de la pièce du début jusqu'à la fin, et démontre l'habileté de Camus de provoquer une 'participation totale' du public.

---

[21] Ceci rapelle en effet l'utilisation de messagers dans la tragédie grecque qui racontaient les événements se produisant en dehors de la scène, nécessaire au

Le premier acte sert d'exposition: l'objectif clairement défini des terroristes, le plan d'un assassinat. Il sert bien évidemment à présenter les personnages aussi bien que l'endroit où presque toute la pièce se situe: l'appartement des terroristes.[22] Si Camus n'insiste pas sur la description scénique, probablement parce qu'il aidait souvent à la mise en scène de ses propres pièces.[23] Il tient à déterminer aussi la période de la journée dans laquelle l'acte se situe.[24] Le deuxième acte fait rebondir le thème de l'attentat en le rendant problématique: la bombe n'est pas lancée à cause de la présence des neveux du Grand-Duc dans son carosse. Le débat sur l'action terroriste est implicite durant toute la pièce, mais il est exposé explicitement au troisième acte, où il y a une rupture entre les idéologies différentes de chaque personnage et la justification de leur acte. La conséquence de l'attentat, le quatrième acte, montre Kaliayev, le personnage principal, seul, dans un autre espace clos, une

---

développement de l'action tout en informant le public.

[22] "L'appartement des terroristes. Le matin." Littéralement ce que Camus donne comme description scénique. Albert Camus."*Les Justes* "in Albert Camus, Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 307.

[23] Dans le cas des *Justes*, la mise en scène fut de Paul Oettly.

[24] Le premier acte se tient le matin, les deux prochains actes se situent le soir, le quatrième se tient le matin, et la conclusion de l'acte final est la nuit. Nous pouvons faire une lecture symbolique de cette progression, tout en nous souvenant que ces terroristes ont le besoin de se cacher, d'où leurs actions se produisant durant la soirée ou la nuit.

cellule de prison, confronté à des forces externes, Foka, Skouratov et la Grande Duchesse. Cet acte est assez remarquable en ce qu'il soustrait Kaliayev aux autres terroristes, et cela constitue pour lui une épreuve de fidélité contre laquelle il doit lutter. Camus introduit en effet un forçat devenu bourreau, une figure de la loi et une autre de la religion à travers les trois personages différents qui servent à opposer Kaliayev à sa Cause et contre ses complices. Dans l'acte final, on retrouvera les autres terroristes sans Kaliayev pour clore le débat qui se poursuit dans la conscience du spectateur.

Paul Ginestier, qui est l'auteur d'une oeuvre approfondie sur Camus en tant que philosophe,[25] ne parle pourtant pas de lui dans son *Théâtre Contemporain dans le monde*. C'est dans ce texte qu'il pose le problème du théâtre dont les sources historiques ou dont l'histoire est connue: une situation en ligne droite, telle que L'*Antigone* de Jean Anouilh, qui parvient à maintenir l'intérêt du public à propos d'une histoire dont on connaît la fin:

> Ce genre est relativement rare, car la situation est par essence peu dramatique, elle exige donc de l'auteur un effort et une technique approfondie. Elle lui demande aussi un veritable amour de la difficulté et du risque, puisqu'il faut dès le début définir

[25] Paul Ginestier, La pensée de Camus. Paris: Bordas, 1964.

> nettement le dénouement, donc tuer l'intérêt des spectateurs et, ceci étant fait, il faut parvenir à les intéresser.[26]

Dans *Les Justes*, Camus se sert d'une intrigue historique dont nous connaissons la fin, mais c'est toutefois un épisode qu'un public non averti risque de ne pas connaître. De toutes façons, l'intérêt est quand même maintenu grâce à un suspense qui ne peut passer inaperçu. 'La bombe sera-t-elle lancée?' est inévitablement la première question que le spectateur se pose. Camus maintient ce suspense jusqu'au milieu du cinquième acte où une trahison des siens par Kaliayev reste encore possible, et ainsi la tension dramatique continue à exister sur la scène. L'orchestration de cette pièce est claire, simple dans sa construction pour permettre aux thèmes de prendre le dessus, et affirmer que ce n'est pas une pièce d'action, mais une pièce d'idées.

Le premier acte des *Justes* est un véritable exposé de toutes les opinions possibles sur l'action terroriste. Camus met en scène toutes les facettes de son sujet à travers un débat qui aboutit à un choix (nous verrons plus tard que ce choix est très ambigu,

---

[26] Paul Ginestier. Le théâtre Contemporain dans le monde. Paris: Presses Universitaires de France. 1961. p. 127.

volontairement ou non). La raison la plus importante, cependant, est de permettre au spectateur de s'unir consciemment à l'idéologie de l'un de ces personnages, à faire lui-même son choix.

Le personnage principal est Kaliayev, le poète de l'organisation. L'ex-colporteur Kaliayev, dont Camus dit que "[ce] n'est pas un nom pour un terroriste",[27] trouve la poésie elle-même révolutionnaire, trouve que "la beauté existe, la joie existe".(316) C'est lui qui doit lancer la première bombe, qui est prêt à se jeter sous les pieds des chevaux, qui est pour le suicide, prêt à "imiter les japonais." Stepan pense que Kaliayev fait partie de "ceux qui rentrent dans la révolution parce qu'ils s'ennuient"(319) à quoi Kaliayev répond: "je suis rentré dans la révolution parce que j'aime la vie".(320) La justification de Kaliayev rejoint celle des autres, il dit: "nous tuons pour bâtir un monde où plus jamais personne ne tuera. Nous acceptons d'être criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents."(322)

Kaliayev se demande " [comment] peut-on parler de l'action terroriste sans y prendre part?"(323) Il est vrai que Camus, dans *Les*

---

[27] Albert Camus. 'Les Justes" in Albert Camus. Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard. 1962. p. 311.

Justes comme dans *L'Homme Révolté*, parle de l'action terroriste sans jamais y avoir pris part. Cependant, le désir d'être proche de ce qui lui tient à coeur est évident dans la vie de Camus.[28] Kaliayev trouve qu' "il faut être au premier rang", que "mourir pour l'idée, c'est la seule façon d'être à la hauteur de l'idée."(323) Il est le premier à insister sur le lien qui s'établit forcément entre la personne et l'idée, en parlant du Grand Duc, en affirmant que "ce n'est pas lui qu'[il] tue, [qu'il] tue le despotisme."(326) C'est autour de cette phrase que se forme le thème central de la pièce. En effet, comment faire abstraction de l'homme pour ce qu'il représente? Dans ses *Carnets*, Camus note à propos des *Justes* que d'ignorer la présence de l'individu, c'est la seule façon de justifier moralement le meurtre:

> Pièce Kaliayev: Impossible de tuer un homme en *chair* . on tue l'autocrate. Pas le type qui s'est rasé le matin, etc..[29]

---

[28] Nous ne parlons pas seulement de sa participation en tant que résistant durant la période où il travaillait pour *Combat*, mais de sa volonté à s'engager dans l'armée durant la guerre. Il serait faux de comparer l'action terroriste à la guerre, mais ce dont il est question ici est la volonté de Camus à participer physiquement aux causes auxquelles il croit, dont il parle dans une lettre à Jean Grenier durant le printemps 1940: "Je me suis engagé le 3 septembre, non pas parce que 'j'adhérais', mais parce que je ne voulais pas que ma maladie me servît de paravent dans cette histoire et aussi parce que je me sentais solidaire de tous ces malheureux qui partaient sans trop savoir pourquoi." Albert Camus et Jean Grenier, Correspondance. Paris: Gallimard, 1981, p. 38.

[29] Albert Camus, Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 207.

Cette argumentation est cependant la seule explication qu'a Kaliayev pour son refus de lancer la bombe sur les neveux du Grand Duc, qui eux, des enfants innocents, ne représentent encore rien qui rende leur abstraction possible.

A l'opposé, Stepan pense que "la liberté est un bagne aussi longtemps qu'un seul homme est asservi sur la terre." Il est défini comme un être violent qui affirme: "nous tuerons ce bourreau", [308] et "il faut une discipline [que] disciplinés, nous tuerons le Grand Duc et nous abattrons la tyrannie."[309] Il pense que "la bombe seule est révolutionnaire"[311] et se montre anarchiste lorsqu'il demande "combien en faudrait-il pour faire sauter Moscou?"[312] Il veut lancer la bombe, déclarant qu'"il faut de l'expérience", [317] "il faut une main ferme"[318] et il se détermine contre le suicide, car "pour se suicider, il faut beaucoup s'aimer. Un vrai révolutionnaire ne peut pas s'aimer."[319] Pourtant, il n'aime pas la vie "mais la justice qui est au-dessus de la vie."[320] Stepan est le second personnage principal. Il montre une volonté de vengeance qu'on pourrait considérer comme incompatible avec le rôle d'un terroriste. Ses années passées au bagne semblent ajouter à cet assassinat un réglement de compte

personnel entre lui et le Grand Duc. Dora dit de lui "je crois qu'il n'aime personne"[321] et Kaliayev pense qu'"il crache à la figure de la beauté."[322] Mais paradoxalement, il se peut qu'il soit le plus humain des cinq. En effet, Stepan est le seul personnage qui arrive à concevoir le Grand Duc en tant qu'être humain, et cependant à être prêt à l'assassiner sans remords. Cette attitude est à l'opposé de celle des autres terroristes, qui ont besoin d'effacer l'homme devant l'idée qu'il représente. De ce point de vue, Stepan éprouve des passions humaines, la haine, la vengeance, à un niveau beaucoup plus concret que les autres.

Dora introduit la féminité dans la pièce et est chargée de rechercher les plans de l'itinéraire du Duc et de construire la bombe. Elle dit qu' elle "n'aime pas les déguisements"[316] en parlant de sa robe, qui selon elle, ne prête pas à une juste représentation de son caractère, ou du rôle qu'elle est censée avoir. En effet, Dora ajoute qu'elle a un " coeur simple", mais elle semble savoir que sa féminité ne peut pas entrer en jeu lorsqu'elle nie la possibilité d'un amour entre elle et Kaliayev, lui disant qu' "il ne faut pas y penser."[316] Dora sait qu'ils vont "donner la mort", [322] elle n'accepte pas le suicide

direct, mais indirect, pensant qu'"il y a un bonheur encore plus grand, l'échafaud" car "aller vers l'attentat, et puis vers l'échafaud, c'est donner deux fois sa vie."(324)

Même si Dora ne semble pas vouloir l'admettre , elle sait que son rôle est celui de femme avant tout. Camus laisse à Dora le devoir de séduire Kaliayev, non pas pour développer une histoire d'amour, mais pour justifier leur action. En effet, les nombreux dialogues entre Kaliayev et Dora incitent à entrevoir une vie autre que celle qu'ils ont choisie, à nous convaincre que la raison pour laquelle ils vont tuer n'est qu'autre que pour pouvoir s'aimer. Alors que Stepan puise son courage dans la haine, Kaliayev et Dora le puisent dans l'amour. Cette opposition triangulaire de ses trois personnages est complétée par Voinov et Annenkov, le chef du groupe.

Voinov se séparera du groupe, mais est introduit en tant qu'ex-étudiant, entraîné dans l'organisation par Stepan. Il n'est pas à l'aise dans sa société et parle ironiquement du système de l'éducation: "Je disais ce que je pensais. Finalement on m'a renvoyé de l'université."(313) Lui aussi pense qu'il faut donner sa vie pour l'action

terroriste et il est chargé de lancer la deuxième bombe, sans succès car il perd son courage à la dernière minute. L'ordre de ces quatre personnages est rétabli par Annenkov, le chef du groupe, qui est contre le suicide. Il s'en veut de ne pas être au premier rang mais ne croit pas au sacrifice inutile de plus de vies. Son personnage est le moins développé de tous, ayant comme seule indication un peu précise qu'il a aimé autrefois, mais que c'est l'organisation qu'il aime à présent.[386] Il demeure pourtant le seul lien que les autres personnages aient avec le pouvoir du parti révolutionnaire.

Camus présente ces personnages d'une façon subjective, il laisse Kaliayev au premier plan. 'L'exploration' de sa conscience se verra confrontée non seulement aux quatre terroristes, mais aussi à Foka, le forçat devenu bourreau, lui qui dit que ses actions " ne sont pas des crimes puisque c'est commandé."[363] Ici, nous pouvons penser à ce que l'on a déjà défini comme une caractéristique de l'oeuvre de Camus, une situation où le héros est confronté à d'autres, et aussi à lui-même. En effet, le rôle de Foka est utile, car il offre une autre définition du meurtre. Foka justifie ses actions par un ordre qu'il reçoit: contraste évident entre un meurtre commis *par* la justice

et un meurtre commis *pour* la justice, comme par exemple celui du Grand Duc. En outre, Skouratov, qui, lui aussi, rend visite à Kaliayev dans sa cellule, représente la loi et l'ordre. Il essaie de pousser Kaliayev à dénoncer ses complices en échange de sa liberté. Quand cela échoue, Camus fait intervenir la Grande Duchesse, qui, elle, représente la foi, la religion et l'individualité. Elle essaie de rétablir pour Kaliayev le lien entre la personne et l'idée. Elle l'invite à connaître l'homme qu'il a tué, non pas l'idée pour laquelle il se bat. Il serait peut-être possible de lire le personnage de Kaliayev comme celui d'un aventurier de la pensée, comme une initiation aux problèmes du terrorisme, mais *Les Justes* restent avant tout une tragédie. Non pas parce que le héros est pendu, mais par l'impossibilité de l'action, par la capacité de changement d'idéologie, et surtout par le flou créé entre le bien et le mal, par une situation où prendre partie pour une des idéologies devient criminel. Ceci aurait pu être le résultat de ce débat: démontrer que rien n'est simple, et que les mots 'juste' et 'justice' deviennent très ambigus. Camus n'est pourtant pas là pour redéfinir la langue française mais pour nous faire penser.

Contrairement à un essai philosophique, qui nécessite un public averti, une pièce de théâtre détient des possibilités de persuasion tout aussi importantes et se prête à un public plus général.[30] Les détails qui lient le théâtre de Camus à la philosophie doivent donc être éclaircis. Si l'essai philosophique est un moyen de persuasion au premier degré, où le lecteur a le choix d'être pour ou contre les idées de l'auteur, le roman et le théâtre agissent de façons différentes. A travers le roman, l'on se rend compte qu'une oeuvre fictive, par l'effacement voulu de l'auteur en tant que personne envers sa narration, invite à une possibilité d'objectivisme de sa part et peut être beaucoup plus persuasive qu'un essai philosophique. A l'encontre d'un style considéré comme trop 'subjectif', comme celui de Balzac, la simplicité de *L'Etranger*, qui offre une impression de détachement par l'écriture, offre une narration plus 'objective'. La force de *L'Etranger* repose sur le style du langage, et sur l'effet produit par cette narration directe et autobiographique de Meursault à travers lequel le lecteur voit l'histoire se dérouler. Au théâtre, cette forme est aussi possible, et la volonté de Camus de faire une

---

[30] Ceci démontre en effet que Camus, comme beaucoup d'autres philosophes, cherche à s'exprimer face à tous, dans une langue comprise par tous. *L'Etranger* serait donc aussi justifié que *Les Justes* en tant qu'oeuvre cherchant à exemplifier d'une façon simple des idées complexes.

tragédie moderne rapproche cette pièce à ses romans en tant que 'degré zéro' du théâtre, où les hommes et leurs complexités s'effacent devant les idées, où ils deviennent eux-mêmes des idées.

Pour définir ce 'degré zéro', il faudrait parler de l'absence d'émotion dans le théâtre de Camus, où la forme et le contenu sont réduits à une simplicité presque minimaliste. Ce serait la même intention que Roland Barthes voit représentée dans l'écriture de *L'Etranger* :

> L'écriture blanche, celle de Camus, celle de Blanchot ou de Cayrol par exemple, ou l'écriture parlée de Queneau, c'est le dernier épisode d'une passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise.[31]

Le dialogue semble être absent dans *Les Justes*, où les mots paraissent ne pouvoir rivaliser avec l'importance des actions. D'une certaine façon, on pourrait aller jusqu'à dire qu'une pièce de théâtre telle que *Les Justes* est un moyen de persuasion plus puissant que l'essai philosophique, par son objectif de 'participation totale' du public qui, lui, semble avoir des possibilités de changer d'opinion sur l'action terroriste. Mais Camus le dramaturge serait-il aussi Camus le

---

[31] Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture. Paris: Editions du Seuil, 1953, p. 12-13.

manipulateur? *Les Justes* seraient-ils une pièce à thèse, dans le contexte de la tragédie telle que la veut Camus, et où la simplicité devient l'atout le plus puissant.

Dans une analyse sur la forme théâtrale de la fin du XXème siècle, Andreas Huyssen invite à une étude particulière sur la production scénique de la révolution. *Les Justes* de Camus et bien d'autres pièces[32] sont décrites comme faisant partie d'un type de pièce qui a pour but l'exemplification d'un thème, l'opposé de la pièce à thèse, qu'elle soit ou non dans le cadre de ce que Huyssen appelle "lehrstück" (propagande). En parlant en particulier de *Mauser*, pièce de Heiner Müller, Huyssen décrit la méthode employée, qui est pratiquement la même que celle de Camus dans *Les Justes* :

> This play was theoretically conceived not as a teaching, but as the demonstration of a process of contradictions. It is not an object lesson but an example lesson. An object lesson would say: the young comrade was wrong in being humane, he learned from the consequences of his error and sacrificed his life for the greater collective and the revolution. An example lesson would say: here is the representation of a contradictory process and the mental reflections of and upon that process: play these contradictions through. Don't learn *from* them (object lesson, theater as finished product, uncritical acceptane of thesis), but, by actively reproducing them, learn *through* them (example lesson, re-production of a process, *Bei-Spiel*, critical trying out of behavior).[33]

---

[32] Même si l'argumentation se base surtout sur *Mauser* de Heiner Müller, il y a des références à celles de Büchner, *Danton's Death* ; Vishnevsky, *Optimistic Tragedy* ; Wolf, *The Sailors of Cattaro* ; Brecht, *The Measures taken*.

[33] Andreas Huyssen , After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Indianapolis: Indiana University Press, 1986, p. 83.

Il y a certainement dans *Les Justes* , une contradiction établie entre les idées de chaque personnage qui représente à lui seul une idée. Et même si Kaliayev en est le protagoniste, la pièce n'insiste jamais sur la légitimité d'aucun acte, où d'aucune position. Adoptant un autre point de vue, Gilles Sandier, dans *Théâtre et Combat*, une analyse du théâtre engagé, trouve que *Les Justes* ressemblent plus à un discours qu'à du théâtre:

> Et si encore la pièce avait la moindre force dramatique, on pourrait oublier ce que la pensée a de débile et d'un peu niais. Mais la conscience malheureuse de Camus ne semble même plus avoir de goût aux bonheurs du langage ni aux exaltations du jeu théâtral. Dans *Caligula*, tout était spectacle ici tout est discours. Et un discours des plus plats, qui ne refuse l'enflure que pour donner dans la componction académique: c'est à la fois maladroit et doctrinaire, scolaire et doctoral: une platitude solennelle.[34]

Il est vrai que le langage dans *Les Justes* est aussi simple que le jeu théâtral, qu'il ne présente aucune surprise, rebondissement, aucune nouveauté. Pourtant, le lyrisme de Camus existe, ses possibilités en sont démontrées autant dans *Caligula* que dans *L'Etat de Siège*. Aussi, la simplicité des *Justes* existe-t-elle parce qu'elle est nécessaire; elle crée la 'force dramatique.' Sandier ne parle pas du pouvoir de l'absence dans une oeuvre. Nous pourrions opposer ce style à cet autre théâtre qui entraîne le spectateur dans un

bouleversement d'émotions, où la complexité de l'intrigue et l'humanité des dialogues ne lui laisse pas une seconde pour formuler une pensée.

La construction symétrique des pièces de Camus, dont les idées complexes échappent parfois au dialogue qui se simplifie à défaut de ne pouvoir les saisir, comporte une autre 'force dramatique.' *Les Justes* reposent sur l'attention du public, qui n'a pas d'autre choix que de s'engager dans le débat, d'y penser constamment puisque Camus lui en laisse le temps. Cependant, selon Paul Surer, toutes les oeuvres de Camus offrent un aspect trop abstrait et trop sec:

> [...] un auteur si estimable soit-il, ne peut atteindre la foule quand ses pièces sont trop exclusivement intellectuelles et abstraites. *Le Malentendu* se présente comme une démonstration. *L'Etat de Siège* comme une équation algébrique. *Les Justes* comme une épure de géométrie descriptive; *Caligula* a la netteté, mais aussi la sécheresse d'un théorème. On souhaiterait une technique moins rigoureuse, moins de symboles, d'entités et de dialogues philosophiques; en revanche, un contact plus intime avec la vie réelle, plus d'accents d'humanité éternelle.[35]

Voilà un commentaire qui semble exprimer une certaine nostalgie d'un théâtre d'émotions, du mélodrame que Camus voulait éviter à tout prix. Pourtant, Surer a raison de dire que la structure des pièces de Camus est très symétrique. En effet, une fois que la structure est

---

[34] Gilles Sandier. Théâtre et Combat. Paris: Editions Stock, 1970, p. 260.
[35] Paul Surer. Le théâtre Français Contemporain. Paris: Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964, p. 417.

fondée, le développement de la pièce se joue simplement sur le contenu.

La simplicité de l'action ne détourne pas l'attention du public, il ne suit jamais l'intrigue, mais la devance. Sandier n'est pourtant pas d'accord sur ce point de vue, et semble même avoir interprété *Les Justes* comme drame, plus que tragédie:

> Il est plus facile (et plus moderne) de faire ronronner face à face deux allégories en carton (comme dans *Les Justes*), d'opposer le militant 'stalinien', pour qui la justice est au-dessus de la vie, et le 'juste' pour qui la révolution doit servir la vie, que d'incarner dans un même homme qui la vit, et qui la résout, cette contradiction entre la révolution et la vie.[36]

Il est difficile de commenter cette critique assez sévère des *Justes*, car Sandier semble contredire exactement ce que Camus avait l'intention de faire. Camus voulait éviter le drame, qui selon lui était l'opposition de deux forces d'où aboutissait une résolution.[37] Il voulait démontrer, par la tragédie, que le bien et le mal pouvaient co-exister dans chaque être, sans une résolution nécessaire. Camus aurait-il donc échoué à construire sa 'tragédie moderne'? Sandier opte en cette faveur. Cependant, la réponse se trouve dans l'interprétation de la pièce elle-même.

---

[36] Gilles Sandier, Théâtre et Combat. Paris: Editions Stock, 1970, p. 260.
[37]Nous avons en effet déjà abordé la différence entre la tragédie et le drame proposé par Camus dans: "Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie" in Albert Camus, Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962.

D'un certain point de vue, il y a opposition, mais non de deux personnages, mais de cinq (sans compter les personnages qui se présentent dans la cellule de Kaliayev). Donc, d'une certaine manière, le débat ne se fait pas entre Kaliayev et Stepan, mais entre Kaliayev et chaque personnage. Cette pièce est en effet la conscience d'un homme, celle de Kaliayev peut-être, celle du public sûrement. D'autant plus que nul personnage n'est complètement sûr de lui-même, ce qui est traduit par l'emploi d'un mot qui hante la pièce du début jusqu'à la fin: la peur. Il s'agit ici non pas de la peur de tuer quelqu'un (qui est certainement prise en compte), mais surtout la peur d'avoir tort. En effet, Kaliayev et Voinov échouent à une première tentative à cause de cette peur qui prouve que ces personnages, aussi résolus qu'ils aient l'air d'être, intériorisent le conflit qu'est toute la pièce.

Il est important de noter qu'il n'y a aucune résolution dans *Les Justes*. Camus serait manipulateur, au moins par le simple fait de pousser le spectateur dans l'idéologie de Kaliayev, qui demeure le personnage le plus intéressant par sa capacité de progression

intellectuelle. La résolution qui aurait pu se faire au cinquième acte n'est pourtant pas établie. Kaliayev meurt pour sa Cause et ses compagnons se promettent de continuer, de se sacrifier pour la Cause sans jamais résoudre les débats développés. Cette pièce ne serait pas une pièce à thèse vu l'irrésolution du débat; mais elle reste, par contre, une pièce d'idées, où Camus invite les spectateurs à penser, en le manipulant un peu. Une instance des plus intriguantes se trouve à un niveau paradigmatique, et appelle à une lecture rapprochée du texte. En effet, la mort de Kaliayev nous est décrite seulement par Stepan au cinquième acte. Il explique que, pendant qu'on lui a lu le jugement, Kaliayev "a secoué une jambe pour enlever un peu de boue qui tachait sa chaussure."(390) Ceci est une allusion directe à l'histoire que Kaliayev raconte à Foka au quatrième acte, où il parle de la légende de saint Dmitri:

> Il avait rendez-vous dans la steppe avec Dieu lui-même, et il se hâtait lorsqu'il rencontra un paysan dont la voiture était embourbée. Alors saint Dmitri l'aida. La boue était épaisse, la fondrière profonde. Il fallut batailler pendant une heure. Et quand ce fut fini, saint Dmitri courut au rendez-vous. Mais Dieu n'était plus là.(362)

Cette autre référence à la 'boue' fait naître une possibilité d'association symbolique entre Kaliayev et saint Dmitri et leurs

actions respectives, et suggère une possible conclusion à la pièce.[38]

Mais insistons surtout sur l'habileté de Camus, qui, grâce à la structure de la pièce, entraîne le public dans le débat. La question posée est si simple qu'on ne peut qu'y prendre part et avoir une opinion. Sacrifier quelques innocents pour le bien de tous? Cette question se pose dès le deuxième acte, et la réponse doit se formuler dans la conscience du public par un 'oui' ou par un 'non'. C'est à travers cette question que Camus nous séduit, et il nous démontre que cette réponse, aussi innocente qu'elle paraisse, est loin de l'être. De ce point de vue, l'auteur manipule, c'est évident, mais pas nécessairement pour nous faire arriver à ses propres conclusions. Il adopte un scénario, celui du 'non' comme réponse à la question, mais jusqu'à la fin de la pièce, il ne détruit pas le second scénario (celui du oui) et laisse au spectateur le choix de débattre, de réfléchir, bref, il leur accorde le choix le plus important.

L'absence de profondeur des personnages de la pièce est en rapport avec l'absence d'émotion dans le langage. Nous pensons

[38] En outre, Camus dait allusion à la sainteté de ses personnages dans ses *Carnets*, où il note: "Pièce. Dora ou une autre: 'Condamnés, condamnés à être

d'abord aux personnages qui, comme nous l'avons dit auparavant, s'effacent devant les idées qu'ils représentent. Dans une étude sur la théâtralité dans *Les Justes*, R. Gay-Crosier étudie ce que nous pourrions appeler une 'verticalité' des personnages, en tant qu'êtres qui se déguisent, qui assument des rôles qui ne sont pas les leurs afin d'atteindre leur objectif, dans ce cas, l'assassinat du Grand Duc:

> Représentant un principe, une idée ou une puissance, ils se voient, pour arriver à leur fin, obligés de recourir à un camouflage plus ou moins subtil qui, au demeurant, ne correspond pas nécessairement à leur disposition naturelle. Nous rejoignons ici le paradoxe du comédien, mais moins sur le plan théâtral que sur celui de la vie même: pour être il faut paraître.[39]

Avec cette théorie, Gay-Crosier cherche à démontrer que chaque personnage a une possibilité de profondeur. Par exemple, Stepan est analysé sur le 'plan de l'être authentique' à travers son activisme, qui possède une 'ressource sentimentale', la haine, et qui est vu aussi sur le 'plan du paraître' et le 'plan ludique individuel', le jeu de la perversion intentionnelle. Tout ceci bien sûr, est compris dans le 'plan ludique principal' qui est le jeu de la fin et du moyen. Il est vrai que la motivation de Stepan est la haine, et que son activisme ne semble exister que par une volonté de vengeance. Pourtant, cette méthode d'analyse de Gay-Crosier, répétée systématiquement pour

---

des héros et des saints."
Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 235.

chaque personnage, détruit leur possible changement d'idéologie. En outre, le personnage principal en est victime. Le 'plan de l'être authentique' de Kaliayev est simplement défini par Gay-Crosier comme étant celui d'un homme/amant, dont la 'ressource sentimentale' est l'amour de Dora, et dont le 'plan ludique individuel' est le jeu de l'amour et du hasard. Ceci semble malheureusement détruire le rôle capital de Kaliayev en tant qu'aventurier de la conscience, qui doit juger beaucoup plus qu'un simple jeu de l'amour et du hasard. Cette analyse reste intéressante, mais, plus que la théâtralité au théâtre, Camus cherche à avoir des personnages qui n'ont pas la possibilité d'un développement émotionnel. En effet, les profondeurs humaines de ces personnages se dispersent devant les idées qu'ils représentent. Camus veut que le spectateur s'attache à un personnage par ce qu'il représente plus que par ce qu'il est. La dimension humaine et unique doit finalement être sacrifiée, car elle n'est pas nécessaire dans le contexte d'une pièce d'idées. L'humanité dans la pièce reste une idée abstraite, un mot prononcé, mais jamais une vérité concrète.

---

[39] Raymond Gay-Crosier, "Le jeu dans le jeu ou la tragi-comédie des Justes" in Albert Camus: le théâtre. Paris: La Revue des Lettres Modernes, 1975, p. 47.

Si les personnages sont volontairement dénués de profondeur, cela doit être présent dans leur façon de communiquer. Alors que dans ses pièces précédentes Camus forçait presque sur la complexité de la langue, *Les Justes* présentent des dialogues qui ont le poids du silence. Beaucoup de critiques se sont intéressés à Camus, mais au long de sa vie, Camus n'en aura vraiment écouté que quelques-uns, dont surtout son professeur de philosophie, Jean Grenier.[40] Durant toute sa vie, sa correspondance avec Jean Grenier est très importante, ne serait-ce que par le simple fait que les critiques parfois sévères de Grenier ont invité Camus à ré-écrire certains de ses textes.[41] Grenier aurait même amené Camus à changer le titre de sa pièce, qui des *Innocents* passe aux *Justes* :

> On annonce chez Hébertot *Les Innocents* (terme qui me paraît moins exact que *Les Justes* : Antigone est innocente: Saint-Just est juste. L'innocence est un état négatif: Le juste agit, il fait plus ou moins acte de 'justicier'. La justice a le droit d'être nocive. Les enfants du grand-duc sont innocents.-Vos personnages ne cherchent pas à s'innocenter, ils proclament qu'ils sont justes.[42]

---

[40] Camus dédie à Jean Grenier, philosophe et essayiste , *La Mort dans l'âme*, *l'Envers et l'Endroit*, *l'Homme Révolté* et préface la réedition des *Iles*, de Jean Grenier lui-même.

[41] Une critique très précise des *Justes* a été écrite par Grenier dans une lettre datée du 8 juin 1949, alors que la pièce fut représentée le 15 décembre de la même année. Cette critique demeure pourtant assez difficile à comprendre, probablement à cause de la relation assez personnelle entre Camus et Grenier. Albert Camus et Jean Grenier, Correspondance. Paris: Gallimard, 1981, p. 160.

[42] Lettre qui date du 11 août 1949. ibid., p. 163.

Cette critique de Grenier sur le choix du titre démontre à quel point Camus se fiait à son maître, lorsqu'il répond:

> Vous avez raison pour le titre. *Les Innocents* comportaient une ironie à laquelle j'étais seul sensible. Ce sont des justes, en effet. Et cette fureur se paie.[43]

A propos du *Malentendu*, Jean Grenier fait un commentaire sur le style de la pièce:

> [...] des phrases qui en elles-mêmes sont irréprochables mais qui sont peut-être trop oratoires, qui renferment un symbole relevant plutôt du livre que de la scène. Je ne vois pas pourquoi malgré tout, on ne mettrait pas au théâtre des gens qui pensent.[44]

Grenier semble, tout compte fait, accepter les vertus théâtrales d'une langue pauvre émotionnellement, d'une langue 'oratoire'. Il trouve, cependant, un autre problème dans une utilisation excessive des symboles dans *l'Etat de Siège*, où, la langue, plus sensible que dans *Les Justes*, est travaillée par la tragédie antique:

> Elle est écrite dans une langue très pleine, dans un style direct qui porte: et l'émotion doit se communiquer au spectateur comme à l'acteur. Peut-être est-on dérouté par le chevauchement des symboles de fléaux: épidémie, buraucratie, collaboration.[45]

Mais dans *Les Justes*, Camus arrive à faire ce qu'il avait l'intention de faire pour*Le Malentendu* :

---

[43] Lettre qui date du 6 septembre 1949. ibid., p. 164.
[44] ibid., p. 105.
[45] ibid., p. 154.

> [. . .] faire une tragédie moderne. Il y a un tragique qui nous est propre et pourtant je ne fais pas de tragédie là-dessus -puisqu'en général, on emprunte aux anciens leurs cadres ou leurs légendes .... La raison est qu'il est difficile de faire du "tragique en veston". J'ai essayé de le faire, mais il y a tant de dangers... - surtout en ce qui concerne le ton - ni trop, ni trop peu, la distance sans le ridicule. Mais je ne suis pas sûr d'y être arrivé.[46]

Cette distance est parfaitement obtenue dans *Les Justes*, où il ne garde que la simplicité des dialogues, qui, au premier moment peuvent choquer par leur brièveté, mais dont on voit ensuite la richesse philosophique. Chaque réplique prononcée, parfois un seul mot, entraîne toute une pensée. Paul Surer, lui aussi, trouve que l'utilisation d'une langue simple ne détourne pas l'attention du public, et invite à une interprétation claire des thèmes établis:

> Le dialogue de cette tragédie est rigoureux, fait de répliques courtes et incisives, avec de rares échappées poétiques... Quelques scènes du théâtre de Camus font naître le pathétique de la netteté implacable avec laquelle un dilemme est posé.[47]

Répétons-le, cette langue dénuée de complexité est liée à une volontaire absence d'émotions, qui est une caractéristique de l'oeuvre de Camus.[48] Le statique dans le concret pour rendre dynamique l'abstrait. Par cela, nous voulons indiquer que l'immobilité physique

---

[46] ibid., p. 103.
[47] Paul Surer, Le théâtre Français Contemporain. Paris: Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964, p. 417.
[48] Nous pensons ici encore à *l'Etranger*, où les actions de Meursault tout comme les commentaires simplistes prononcés à l'égard de la mort de sa mère sont interprétés par la société comme une manifestation d'une absence d'humanité.

de la pièce laisse au spectateur la possibilité de développer les thèmes à sa façon, lui donnant l'impression de contribuer à la pièce plus que de la suivre. On comprend naturellement que ces personnages possèdent à l'intérieur de leur conscience des flots de passions, que ce soit d'amour ou de haine, mais une impossibilité de les réaliser, pour préserver le but de leur action, qui est la chose qui les unit.

Dans *Présence de Camus*, Pierre-Henri Simon s'attache à l'évolution des oeuvres de Camus, aussi bien dans le style que dans les idées. Il décrit les caractéristiques du style de Camus, qui offrent un théâtre différent de celui de ses contemporains:

> Les qualités propres de son style allaient naturellement à la scène: densité, netteté, coupant et brillant du trait; et sa philosophie anxieuse, ses questions, ses conflits produisaient spontanément le tragique intérieur. Comme dramaturge, Camus n'a pas l'abondance, le volume, l'invention de Sartre; en revanche, il esquive ses défauts, la prolixité, la profession de foi, les facilités du coup de gueule, du défi ou de l'allusion. Oui, avec ses drames fortement charpentés, savamment intrigués et soulevés de colères, Sartre, surtout joué par Brasseur, évoque par quelque côté Hugo [. . .] au lieu que Camus donne l'impression du classique, parfois du romantique à la Mérimée, celui qui allie la férocité de la chose dite à la pureté froide et courte de la diction; avec, en outre, et par bonheur, des vibrations plus secrètes où l'âme se livre.[49]

---

[49] Pierre-henri Simon, Présence de Camus. Bruxelles: Renaissance du Livre. 1962, p. 82.

La relation émotionnelle entre Dora et Kaliayev a malheureusement été interprétée comme une de ces 'vibrations secrètes où l'âme se livre'.

Plusieurs critiques auraient vu le troisième acte comme contenant une des plus belles scènes d'amour jamais écrite par Camus pour la scène. Une des seules, peut-être, mais la nécessité de cette scène reste discutable. Elle semble ne pas trouver de fondement dans la pièce. Tout comme le quatrième acte, peut-être, veut exprimer plus que la pièce ne nécessite. Comment pourrait-il, en effet, contenir le problème de l'amour aussi bien que celui de la rédemption? La seule justification de cet élan d'émotion est de justifier plus concrètement les raisons du comportement de Kaliayev. Et si, sa contre-partie, Stepan, trouve dans la haine et la vengeance le courage pour lancer une bombe, Kaliayev la trouverait-il dans l'amour? Certainement, non dans l'amour d'une personne; mais dans l'amour d'un peuple et de la vie.

Alors que Camus recherche une impersonnalisation de la pièce, qui offre un sujet d'actualité, et qu'il aurait pu placer dans un contexte différent, pourquoi cette parenthèse émotionnelle liant deux

êtres plutôt que tous les êtres? R. Gay-Crosier justifie le troisième acte parce que son symbolisme permet de comprendre l'étroit rapport qui existe entre amour et révolution:

> Si le spectateur n'a pas su établir, au cours des deux premiers actes, le rapport étroit entre l'amour et la révolution, le troisième acte lui permettra de saisir cette relation dans toute son ampleur grâce au symbolisme transparent qui s'y fait jour. Le langage et les images sont teints d'un érotisme croissant et d'autant plus puissant qu'il est dissimulé par l'ambiguïté quasi permanente des propos clefs. Le spectateur est plongé dans l'équivoque que Kaliayev et Dora tiennent jusqu'à la fin. Telle celle de l'attentat manqué, la scène d'amour relate l'amour d'une séduction manquée.[50]

Le fait de lier le meurtre à l'acte érotique n'est cependant pas un concept nouveau. Nous pensons ici à Georges Bataille, qui, dans *L'érotisme*,[51] étudie le lien existant entre violence et sexe. La plupart de ses exemples sont tirés des oeuvres de Sade, il fait de remarquables réflexions sur la notion d'interdit. Son étude se base sur le concept de la mort, et ses possibilités d'interprétation, dont l'assassinat demeure une des plus intéressantes. Parce qu'il peut unir, en un seul acte, l'interdit, et l'érotisme, tous deux étant préalablement médités. Camus, lui, dans ses *Carnets* , écrit un dialogue qu'il supprime du texte final, et qui présente une idée parallèle en rapprochant la mort suicidaire de l'orgasme:

---

[50] Raymond Gay-Crosier. "Le jeu dans le jeu ou la tragi-comédie des Justes" in Albert Camus: le théâtre. Paris: La revue des lettres modernes, 1975, p. 53.
[51] Georges Bataille. L'érotisme. Paris: Editions de Minuit, 1957.

> Le T.-Dora est une femme et les femmes ne savent pas ce qu'est l'amour... Cette terrible explosion où je vais m'anéantir, c'est l'éclatement même de l'amour.[52]

Gay-Crosier semble suivre cette piste, car, selon lui, le thème de l'amour demeure lié à celui du meurtre, où 'attentat' et 'séduction' sont des possibilités unies dans la mesure où l'une ne peut exister sans l'autre.

Cependant, si cette théorie fonctionne pour le personnage de Kaliayev, elle ne fonctionne pas pour les autres personnages. En effet, le lien entre l'amour et la mort, ne constitue pas du tout le thème principal de la pièce. Camus insiste sur l'incertitude d'une justification possible du meurtre. La haine, la vengeance et le devoir constituent d'autres justifications incontestées, qui sont présentes tout autant dans l'intrigue de la pièce. Il serait difficile de prouver que le suspense réel de la pièce se trouve dans la possibilité d'unir émotionnellement Kaliayev et Dora, et cela détruirait définitivement l'ampleur de l'oeuvre.

Pour conclure le débat des *Justes* considérés comme tragédie moderne, il faut explorer la signification des paroles placées comme

---

[52]Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard. 1964. p. 214.

épigraphe à la pièce: "O love! O life! Not life, but love in death." Pour commencer, replaçons cet exergue dans son contexte, une des pièces les plus connues de Shakespeare, *Roméo et Juliette*.[53] Il est difficile de savoir véritablement si Camus avait choisi cette citation pour en rappeler son contexte dans la pièce de Shakespeare, ou tout simplement parce que cette phrase définit le thème principal des *Justes*. L'exergue est le dernier vers de la réplique de Paris, le fiancé choisi par les parents de Juliette, à la fin du quatrième acte, lorsqu'il la croit morte:

> Beguiled, divorcéd, wrongéd, spited, slain!
> Most detestable Death, by thee beguiled,
> By cruel, cruel thee quite overthrown!
> O love! O life! Not life, but love in death![54]

Juliette n'est pas morte, mais cette déclaration annonce l'amour interdit entre elle et Roméo, possible seulement symboliquement dans la mort. Il y a durant cette scène une certaine complicité chez le spectateur, qui sait à l'insu de Paris, que Juliette n'est pas vraiment morte, mais qu'elle atteindra un amour certain avec Roméo par son faux suicide. "Love in death" est une phrase à double sens, et

---

[53] *Romeo and Juliet* de Shakespeare est en effet une tragédie pathétique. La mort des deux jeunes héros est due à une multitude de circonstances. La phrase 'victime de circonstances' pourrait tout aussi bien se placer en définition de *l'Etranger* ou du *Malentendu*..

[54] William Shakespeare, Romeo and Juliet. Acte IV, sc. V. London: Cambridge University Press, 1969, p. 92-93.

Shakespeare arrive ici à ajouter un niveau de lecture pour le spectateur averti.

En effet, pour Paris, cette phrase indique que son amour se perd dans la mort de Juliette; pour le spectateur qui sait que Juliette est vivante, cette phrase annonce son amour à venir dans la mort . Mais pourquoi cette phrase en particulier pour présenter *Les Justes* ? Ilona Coombs y voit un parallèle entre la fonction purificatrice de la mort et celle de l'amour:

> *Les Justes* portent en exergue les vers de *Romeo and Juliet* : "O love! O life! Not life but love in death!" et la scène d'amour entre Kaliayev et Dora est peut-être la plus belle de tout le théâtre de Camus. Dans ce monde où personne n'est innocent, c'est par l'amour aussi bien que par la mort que les personnages se purifient. Le problème tragique du couple dont l'amour personnel est, par son essence même, condamné dans le monde moderne de l'abstraction, se plaçait au coeur de la pièce au même titre que le problème du meurtre.[55]

Dans ses *Carnets*, Camus décrit d'une façon des plus cyniques cette importance attribée à l'amour:

> Pièce. Dora ou une autre: 'Parce que ça ne nous intéresse pas, comprenez-vous, ça ne nous intéresse pas du tout, les sales affaires de ce monde empoisonné et stupide qui colle à nous comme la glu. -Avouez , avouez-le que ce qui vous intéresse, ce sont les êtres, et leur visage... Et que, prétendant chercher une vérité, vous n'attendez au bout du compte que l'amour.'[56]

---

[55] Ilona Coombs, Camus, Homme de théâtre. Paris: Nizet, 1968, p. 125.
[56] Albert Camus, Carnets II. Paris: Gallimard.1964, p. 234.

Il y a en effet une ironie certaine dans ce commentaire, qui non seulement contredit des critiques comme Coombs, mais aussi démontre l'absence d'opinion et d' intérêt envers les problèmes importants de la société, pour les remplacer par un besoin incessant et égoïste d'être aimé.[57]

Eugène Kouchkine, lui, voit dans *Roméo et Juliette* une inspiration possible du thème de l'amour comme renoncement dans *Les Justes* :[58]

> Le souvenir de cette tragédie évoquant l'histoire d'amour légendaire a sans doute servi de déclic dans la géstation de la pièce de Camus. A son intention d'aborder le problème du meurtre s'est ajouté le désir de traiter de l'amour dans lequel les personnages se révèlent. Ainsi l'auteur dépasse la réalité pour célébrer ses héros et les élever au rang de 'Justes'.[59]

---

[57] Cette phrase rejoint presque la critique de l'homme moderne de Clamence dans *La Chute* :
"Il m'a toujours semblé que nos concitoyens avaient deux fureurs: les idées et la fornication. A tort et à travers, pour ainsi dire. Gardons-nous, d'ailleurs, de les condamner: ils ne sont pas les seuls, toute l'Europe en est là. Je rêve parfois de ce que diront de nous les historiens futurs. Une phrase leur suffira pour l'homme moderne: il forniquait et lisait des journaux. Après cette forte définition, le sujet sera, si j'ose dire, épuisé."
Albert Camus, "La chute" in Albert Camus, Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1477.

[58] Il est curieux de noter que les critiques contemporaines semblent apprécier beaucoup plus le thème de l'amour dans cette pièce comparés aux critiques de l'époque qui poussèrent Camus à écrire:
> "Critique sur *Les Justes* : 'Aucune idée de l'amour.' Si j'avais le malheur de ne pas connaître l'amour et si je voulais me donner le ridicule de m'en instruire, ce n'est pas à Paris ou dans les gazettes que je viendrais faire mes classes."

Albert Camus, Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 300.

[59] Eugène Kouchkine, "Les Justes: Le tragique de l'amour et du renoncement" in Jaqueline Lévi-Valeni et Agnès Spiquel, Camus et le Lyrisme. Paris: Sedes, 1997, p. 166.

Ici, en l'absence de Camus, Kouchkine se sent permis de stipuler que la pièce de Shakespeare aurait été capitale dans la création des *Justes* de Camus. Il nous est impossible de débattre une stipulation, car Camus, après une lecture de sa propre pièce aurait pu tout aussi bien se souvenir de Shakespeare, et coller l'exergue à un texte déjà terminé. On pourrait ajouter aussi que la volonté de Camus à traiter de l'amour ne vient pas s'ajouter à autre chose, puisqu'il est une partie intégrante du meurtre, s'il n'en est pas tout simplement la justification. Mais là encore, nous ne parlons pas d'un amour en particulier, mais de l'amour de l'espèce si ce n'est même de l'amour de l'amour.

Camus semble vouloir suggérer que *Roméo et Juliette* , tout en étant une pièce d'amour entre deux individus exprime aussi une volonté d'entente à l'échelle de la société.[60] Cette pièce reste une tragédie, car une possible conséquence 'heureuse' du drame, la réconciliation entre les deux familles, n'est finalement jamais

---

[60]Nous pensons ici au prologue, qui annonce que la mort des deux jeunes héros détruit la haine entre les deux familles:

> "[...] A pair of star-crossed lovers take their life:
> Whose misadventured piteous overthrows
> Doth with their death bury their parents' strife."

réalisée.[61] Enfin, on pourrait commenter cet exergue hors du contexte de la pièce. En effet, dans *L'Homme Révolté*, Camus exprime une idée parallèle:

> Mais Sade et les romantiques. Karamazov ou Nietzsche ne sont entrés dans le monde de la mort que parce qu'ils voulurent la vraie vie.[62]

On pourrait dire cela des terroristes de 1905, comme de ceux qui assassinèrent Alexandre II en 1881, qui, eux aussi, choisirent le meurtre, et la mort pour la vraie vie à venir. Faudrait-il réinterpréter cette phrase de Dora:

> [...] si la seule solution est la mort. alors nous ne sommes pas dans la bonne voie. La bonne voie est celle qui mène à la vie.[63]

Cependant, comme l'indique l'exergue, ce n'est pas la vie mais la manifestation de l'amour qui est possible dans la mort. Donc, le faux suicide de Juliette pour un amour futur à son réveil, serait parallèle

---

William Shakespeare. Romeo and Juliet. (Cambridge University Press. London: 1969). p. 3.

[61]Nous pensons à l'épilogue qui annonce peut-être un bonheur futur:

> "A glooming peace this morning with it brings:
> The sun for sorrow will not show his head.
> Go hence. to have more talk of these sad things.
> Some shall be pardoned. and some will be punishéd:
> For never was a story of more woe
> Than this of Juliet and her Romeo." Ibid. p.111

[62] Albert Camus. "L'Homme Révolté". in Albert Camus. Essais. Paris: Gallimard. 1965. p. 508.

[63] Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard. 1964. p. 210.

aux vrais suicides des révolutionnaires pour le réveil de la société, la vraie 'tragédie moderne':

> Tout meurtre pour être justifié doit s'équilibrer à l'amour. L'échafaud pour les terroristes était la preuve par neuf de l'amour.[64]

Certains critiques ont vu un danger dans cette recherche d'un renouveau du théâtre classique contemporain. D'ailleurs, comme Sandier nous l'a indiqué, il est peut-être plus simple de cacher des êtres humains derrière des masques, que de les décrire dans leur complexité humaine. Pourtant, comme un acteur revêtit un uniforme SS, plutôt que celui de la peste dans *L'Etat de Siège*, chaque personnage des *Justes* possède, lui aussi son propre masque de l'anarchie, du suicide, de la loi ou de la religion. C'est ainsi qu'il faudrait justifier ce retour à la tragédie grecque, dont les personnages s'effaçaient devant leurs masques, mais où la pièce dans son ensemble prétendait évoquer la complexité morale de l'être humain.

---

[64] ibid., p. 294.

Dans un texte qui analyse l'importance du théâtre d'après-guerre, Max Beigbeder étudie le rôle du théâtre dans la carrière de Camus:

> Albert Camus est un de ceux qui ont le plus profondément ressenti ce qu'il y a, dans notre période dramatique, de transition, et c'est pourquoi sans doute, alors que l'écriture du romancier et de l'essayiste est moins mobile, l'homme de théâtre a tâté d'autant de structures.... il a opté pour la théâtralité pure avec *Les Justes*; elle n'est pas sans éteindre ce qu'il y a d'original, de créateur, dans son tempérament, et de toute façon, elle a perdu en quelque sorte sa dimension, comme nous l'avons dit, en s'arrêtant.[65]

La 'théâtralité pure' est peut-être, un terme inapproprié pour parler de l'oeuvre de Camus, qui se sert d'une méthode classique pour aborder des thèmes très contemporains, précèdant en cela tout un théâtre métaphysique.[66] Paul Surer semble mieux comprendre cette volonté de Camus de créer une nouvelle forme théâtrale:

> Albert Camus a eu tout particulièrement l'ambition de créer une nouvelle forme dramatique, la tragédie métaphysique, tragédie intense, dense, qui traite en profondeur, sans vaine déclamation, les problèmes angoissants posés à la conscience de nos contemporains.[67]

Alors que certains parlent de 'théâtralité pure', d'autres diront 'théâtralité criée.' D'autres encore ne seront jamais convaincus des

---

[65] Marc Beigbeder. Le théatre en france depuis la libération. Paris: Bordas, 1959. p. 103.

[66] Nous pensons ici à l'oeuvre de Samuel Beckett, qui poussera au point absolu la forme théâtrale, l'immobilité du corps et de sa dimension humaine pour aborder des questions métaphysiques.

[67] Paul Surer. Le théâtre Français Contemporain. Paris: Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964, p. 416.

qualités de Camus en tant que dramaturge et diront, tel Gilles Sandier, "ne refait pas qui veut la tragédie grecque."[68]
Pourtant, l'intention de Camus, dès le départ, sera de recréer la parfaite tragédie de l'homme d'aujourd'hui, qui " sait que sur une certaine limite tout le monde a raison et que celui qui, par aveuglement ou passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit être seul à avoir."[69]
Et d'une certaine manière, cette tragédie est accomplie dans *Les Justes*, où tous ont le droit à la parole, et où nul, finalement n'est juste.

Pourquoi Camus aurait-il choisi de mettre en scène son *Homme Révolté* ? Il est clair à présent que la forme qu'il a choisie se prêtera en effet à un débat d'idées, qu'elle est une articulation d'un essai philosophique pour le rendre plus accessible au public. D'autre part, ce thème relève tout autant d'une tragédie shakespearienne. Enfin quelle meilleure justification que celle fournie par sa réponse à cette question, en 1959: "tout simplement parce qu'une scène de théâtre

---

[68] Gilles Sandier. Théâtre et Combat. Paris: Editions Stock, 1970, p. 257.
[69] Albert Camus. "Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie" in Albert Camus. Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1703.

est un des lieux du monde où je suis heureux."[70] Il déclarera que "pour [lui] le théâtre est justement le plus haut des genres littéraires et en tout cas le plus universel" et qu'"A partir du moment où un auteur réussit au contraire à parler à tous avec simplicité tout en restant ambitieux dans son sujet, il sert la vraie tradition de l'art, il réconcilie dans la salle toutes les classes et tous les esprits dans une même émotion ou un même rire."[71]

On peut dire que l'intention théâtrale des *Justes* se résume en ces quelques lignes. Laisser la liberté à tous d'avoir un point de vue, de délibérer sur des sujets d'actualité, mais surtout de réfléchir à partir des idées que Camus met en scène, un endroit où "nous sommes tous liés les uns aux autres sans que chacun cesse d'être libre, ou à peu près."[72]

---

[70]Albert Camus. "Pourquoi je fais du théâtre" in Albert Camus. Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard. 1962. p. 1719.

[71] ibid., p. 1724.

[72] Phrase qui fait étrangement penser à celle qui sera prononcée par Sartre à la fin des *Mots* en 1964. ibid., p. 1722.

II

De Savinkov à Camus: aux sources d'une pensée

Si le choix de la forme théâtrale peut être expliqué, le choix du cadre invite à une analyse encore plus approfondie car il est plus complexe. Camus a souvent expliqué son oeuvre comme comprenant deux 'cycles'. Il s'agit en effet du cycle 'Mythe de Sisyphe, Caligula, L'Etranger' qui se différencie du deuxième 'L'Homme Révolté, La peste, Les Justes' par les deux thèmes philosophiques clairement établis: le suicide et la révolte. Pourtant, il faut évoquer un autre type de cycle qui se forme à travers le cadre plutôt qu'à travers le thème. *Les Justes* font en effet partie d'un 'cycle froid' d'Albert Camus. Nous pourrions penser aux *Justes* comme pièce centrale entre *Le Malentendu* et *La Chute*, ce "monologue dramatisé".

Ces trois oeuvres se déroulent dans une certaine froideur émotionnelle bien sûr, mais aussi dans un climat géographique froid.

L'auberge du *Malentendu* se trouve en Tchécoslovaquie,[73] alors que *La Chute* nous invite à traverser les canaux brumeux d'Amsterdam. L'importance du lieu dans les oeuvres de Camus est plus grande que chez beaucoup d'autres auteurs. En effet, Camus, né sous le soleil de l'Algérie, découvre peu à peu la froideur émotionelle de la vie urbaine en Europe. Des oeuvres telles que *L'Eté* rappellent la jeunesse de Camus sous tous les points de vue.[74] Ce soleil disparaît face à la froideur d'une chambre d'hôtel à Prague.[75] L'hostilité de l'environnement fait peut-être ressentir la faiblesse de l'homme. Cet environnement a, dans plusieurs oeuvres de Camus, pris un tour tel qu'il est impossible de le négliger. Il faut penser ici, par exemple, au meurtre instinctif engendré sous un soleil brûlant sur une plage méditerranéenne,[76] et l'opposer au crime prémédité dans *Le Malentendu* et dans *Les Justes*. Cet environnement devient paradoxalement d'autant plus important par son effacement

---

[73] L'intrigue de cette pièce étant rétablie fictivement dans un morceau de journal que Meursault trouve dans sa cellule de prison: "Il relatait un fait divers dont le début manquait, mais il avait dû se passer en Tchécoslovaquie. Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune".
Albert Camus."L'Etranger", in Albert Camus. Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1180.

[74]Voir un livre qui se concentre sur cet aspect de l'oeuvre de Camus : Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel. Camus et le lyrisme. Paris: Sedes. 1997.

[75] voir Albert Camus, "la mort dans l'âme" in Albert Camus. Essais. Paris: Gallimard, 1965.

progressif dans des oeuvres qui sont de plus en plus introspectives, donnant plus de pouvoir à l'homme qui s'est dissocié de la beauté du paysage rural face à l'hostilité du paysage urbain.

Il est vrai que Camus choisit d'une façon arbitraire un décor froid et lugubre pour refléter la conscience des personnages dans *Le Malentendu* et *La Chute*. Pour *Les Justes*, cependant, le choix est en effet déterminé d'une autre façon, car cette pièce pourrait être une adaptation du deuxième chapitre d'un texte intitulé *Mémoires d'un terroriste*,[77] écrit par un des terroristes les plus connus au début du siècle, Boris Viktorovich Savinkov(1879-1925), dont le pseudonyme était V. Ropshin. Camus aimait adapter,[78] mais plus encore, il faut retenir son adaptation de ce texte en particulier pour son cadre historique, et en oublier le lieu et le temps serait le détruire. Cette pièce survit psychologiquement à travers ce désir d'authenticité, qui en fait presque une pièce historique sur le terrorisme, basée sur un texte écrit par un terroriste. Ce chapitre permettra donc de

---

[76] Nous pensons ici au meurtre de l'arabe dans Albert Camus, "L'Etranger", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962.
[77] Boris Savinkov, Memoirs of a terrorist. New York: Albert & Charles Boni, 1931.
[78] Pierre de Larivey, Les Esprits; Pedro Calderon de la Barca, La dévotion à la croix; Dino Buzzati, Un cas intéressant; Lope de Vega, Le Chevalier D'Olmedo; William Faulkner, Requiem pour une nonne.

comprendre pourquoi Camus décide, en 1949, d'adapter une pièce traitant d'un problème humain universel à partir d'un fait historique et d'en garder le décor tout en essayant d'en modifier les personnages. Pour atteindre cet objectif, il faudra aussi prendre en compte que l'origine de cette pièce se trouve dans son deuxième essai philosophique, *L'Homme Révolté* . C'est à travers ce texte que la plupart de ces questions trouveront des réponses, mais à partir de ces réponses, d'autres questions se poseront, et ce ne sera qu'à travers une approche de l'histoire de la Russie à la fin du XIXème siècle, à travers une étude de la pensée de Dostoïevski dont l'importance est capitale pour comprendre la pensée de Camus, et à travers les écrits des nihilistes et des anarchistes de cette période que nous comprendrons vraiment pourquoi Camus a choisi ce cadre si particulier.

La vie de Fiodor Mikhaïalovitch Dostoïevski (1821-1881) a été presque aussi fascinante pour Camus que les idées présentées dans ses romans, qu'il a non seulement lus, mais aussi adaptés, et même, pourrait-on dire, 'intériorisés.'[79] Issu d'un père médecin et troublé

[79] Il faudrait peut-être penser à cette phrase que Camus écrit à propos de son incarnation sur la scène d'Ivan Karamazov : "Je m'exprimais directement en le

par la mort de sa mère alors qu'il était très jeune, Dostoïevski fut élevé dans une Russie qui réclamait un changement. Il fut personnellement confronté aux problèmes du peuple et aux luttes des classes quand son père fut assassiné sur ses terres par ses propres paysans, ceci précédant sa première crise d'épilepsie en 1838. Son premier roman, *Les Pauvres Gens*, fut bien accueilli par Bielinski[80], et Dostoïevski se mit à fréquenter le groupe libéral de Pétrachevski. En 1849, il fut arrêté, puis gracié par le Tsar, mais déporté en Sibérie jusqu'en 1853. C'est durant cette période que Dostoïevski devint croyant, et le rôle de la religion dans la vie de Dostoïevski est toujours resté énigmatique et problématique pour Camus, qui étant lui-même sans foi, se voyait pourtant très proche de sa pensée. En1864, parurent les *Mémoires écrits dans un souterrain*,[81] oeuvre qui éclaire la personnalité de l'auteur et sa vision double de l'homme, dont l'extérieur conscient et raisonnable

---

jouant." Albert Camus, "Interviews", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1712.

[80] Vissarion Grigoriévitch Bielinski était un philosophe et critique littéraire russe. Dans un texte intitulé, *Rêveries littéraires*, il propose des articles sur Shakespeare, Dostoïevski, Gogol et Pouchkine entre autres. Sa plus grande oeuvre, *Aperçu de la littérature russe*, (1847) critique les notions de 'l'art pour l'art' au bienfait du réalisme. Camus écrit que" rien de plus révélateur à cet égard que l'évolution de Bielinski, l'un des esprits les plus remarquables et les plus influents des années 30 et 40."
Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 558.

[81] *L'Esprit souterrain, Notes d'un souterrain*, ou encore *Le sous-Sol*.

cache un subconscient avide de liberté. Le protagoniste de ce texte de Dostoïevski offre en effet le même regard cynique sur l'homme d'aujourd'hui que Clamence le fait dans *La Chute* . Ray Davison l'explique:

> Such discomfort in both protagonists breeds, simultaneously, cynicism and a curious determination to enjoy one's humiliation in the underground of life. Hence, Dostoevsky's character defines man, when seeking the best description of him, as 'un être à deux pieds et ingrat' [...]. Clamence, restricting his definition to modern man says gleefully: 'Une phrase... suffira pour l'homme moderne: il forniquait et lisait les journaux'[...].'[82]

Il indique que Camus copie la forme des *Mémoires écrits dans un souterrain*, mais se sert d'exemples tirés d'autres oeuvres de Dostoïevski comme *Le Crime et Le Chatîment*, et *Jugement*. Il note que la notion du 'juge-pénitent' se trouve dans la lettre de suicide du protagoniste du *Jugement*, mais surtout que le premier paragraphe de *La Chute*, semble presque identique à la rencontre de Raskolnikov et de Marmeladov dans *Le Crime et Le Chatîment* :[83]

---

[82]Ray Davison. The Challenge of Dostoevsky. Devon: University of Exeter Press, 1997. p. 174.

[83] La publication de *La Chute* date de 1956; il est impossible de savoir en quelle année Camus a lu *Le Crime et Le Chatîment* pour la première fois, même si la seule mention de ce texte dans ses *Carnets*, et faite le 8 août 1957:
"Pour la première fois après la lecture de Crime et Chatîment, doute absolu sur ma vocation. J'examine sérieusement la possibilité de renoncer. Ai toujours cru que la création était un dialogue. Mais avec qui? [...] En réalité le créateur aujourd'hui ne peut être qu'un prophète solitaire, habité, mangé par une création démesurée. [...] Qu'ai-je à faire d'un art estimable ou honnête? Et suis-je capable de ce dont je rêve? Si je n'en suis pas capable, à quoi bon rêver? Me libérer de cela aussi et consentir à rien! D'autres l'on fait qui étaient plus grands que moi."

> Oserai-je, Monsieur, m'adresser à vous pour engager une conversation des plus convenables? Car malgré la simplicité de votre mise mon expérience devine en vous un homme instruit et non un pillier de cabaret. Personnellement j'ai toujours respecté l'instruction unie aux qualités du coeur. Je suis d'ailleurs conseiller titulaire: Marmeladov, tel est mon nom, conseiller titulaire: puis-je vous demander si vous faites partie de l'administration? [84]

La Chute, de Camus est proche de ce texte, non seulement parce qu'il offre ce même dédoublement de l'homme incarné par Clamence, à la fois juge et pénitent, mais, comme Roger Quilliot l'indique aussi, par sa forme même:

> L'équivoque est née, pour une part, de l'emploi de la première personne. Pourtant, cette technique du soliloque avec interlocuteur muet fait l'originalité du livre. Le procédé n'est certes pas neuf. Jean Bloch-Michel a démontré (*Preuves*, janvier 1962) que Camus l'avait probablement trouvé dans *Mémoires écrits dans un souterrain* de Dostoïevski, encore que 'le parleur' du souterrain s'adresse au public plutôt qu'à son double. Définissant cette technique dans la préface de *Krotkaïa*, Dostoïevski écrit: 'Tantôt l'homme se parle lui-même, tantôt il s'adresse à quelque auditeur invisible, à une sorte de juge.' Remarquons ici qu'au manuscrit Clamence s'adressait bel et bien à un juge.[85]

La Chute est en effet un roman sans narration, dont le 'seul' personnage, Jean-Baptiste Clamence, prend en charge d'indiquer à son lecteur le cadre, la temporalité, et toute une description physique que le narrateur est censé ajouter au texte. C'est ainsi que ce roman

---

Albert Camus, Carnets III. Paris: Gallimard, 1989, p. 207-208.

[84] cité dans Ray Davison, The Challenge of Dostoevsky. Devon: University of Exeter Press, 1997, p. 164.

[85] Roger Quilliot, "Présentation de la Chute", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 2004.

donne une nette sensation de théâtralité, qui suggère ainsi sa facilité à être représenté sur une scène.[86] Cependant, Camus s'intéressera encore plus aux *Frères Karamazov*, écrit en 1880, une année avant la mort de Dostoïevski, qui restera son ouvrage le plus connu et le plus complexe. Pourtant son oeuvre, comme celle de Camus, sera entièrement dédiée au problème de l'homme déchiré par sa conscience, par la présence du mal et la recherche de Dieu, qui devient, chez Camus, recherche du bien.

La présence de l'oeuvre de Dostoïevski dans la pensée de Camus culmine, bien entendu, dans son adaptation des *Possédés* pour la scène qui fut représentée pour la première fois en 1959, exactement dix ans après *Les Justes* et dont nous aborderons tout de même quelques aspects. On peut cependant dater exactement la première présence de Dostoïevski dans la pensée de Camus. Selon Ray Davison, qui consacre un livre à ce sujet,[87] cette rencontre fut en 1933:

---

[86] Il y a eu plusieurs adaptations théâtrales des *Justes*, dont la plus récente, celle crée et interprétée par Pierre Tabard qui fut représentée été 1998 à Paris au théâtre J.M. Serreau. Un succès incontesté, tel Bruno Villien du *Nouvel Observateur* indique: :"Pierre Tabard est l'interprète habité du roman d'Albert Camus 'La Chute', dont il traduit toutes les nuances."

[87] Ray Davison. The Challenge of Dostoevsky. Devon: University of Exeter Press. 1997.

> According to Roger Quilliot, his Pléiade editor, and Jean Grenier, his philosophy teacher at the Lycée d'Alger, Camus began reading Dostoievsky in the early 1930s, a point reinforced by Camus himself who dates the encounter, precisely, in 1933.[88]

Il renvoie cependant à la biographie récente d'Olivier Todd, *Albert Camus: une vie*. Or les seules informations fournies par ce dernier sont vagues, et les références à cet événement minimes. Il rapporte que, durant ses années de lycée, "Albert disserte sur Proust et Dostoïevski."[89] Il s'agit probablement d'un commentaire sur un texte de Gide sur Dostoïevski, mais cette information n'est toujours pas claire. Par contre, Todd indique quand même qu'en 1956 "Camus relit Dostoïevski. Depuis sa jeunesse, ce Russe mystique le hante, comme Melville ou Nietzsche."[90] Ce qui demeure d'un intérêt capital, cependant, c'est sa mise en scène de l'adaptation de Copeau des *Frères Karamazov* pour le *Théâtre de L'Equipe* en mars 1938, ce qui motiva probablement Camus pour son adaptation des *Possédés* une vingtaine d'années plus tard. Camus non seulement mit en scène cette adaptation de Copeau, mais joua le rôle d'Ivan lui-même, comme il l'indique en 1958: "J'ai aimé par-dessus tout Ivan Karamazov. Je le jouais peut-être mal, mais il me semblait le

---

[88] ibid., p. 3.
[89] Olivier Todd, Camus une vie. Paris: Gallimard, 1996, p. 78.
[90] ibid., p. 658.

comprendre parfaitement. Je m'exprimais directement en le jouant."[91]

Dans un texte écrit en 1955 à l'occasion d'un hommage collectif de *Radio Europe* à Dostoïevski, Camus affirme que "sans Dostoïevski la littérature française du XXème siècle ne serait pas ce qu'elle est"[92] et que, pour lui, "Dostoïevski est d'abord l'écrivain qui, bien avant Nietzsche, a su discerner le nihilisme contemporain, le définir, prédire ses suites monstrueuses, et tenter d'indiquer les voies du salut."[93] Mais c'est le commentaire suivant qui est le plus frappant, car il annonce un nihilisme apparent dans la pensée même de Camus, qui explique que "la grandeur de Dostoïevski, pourtant [....] ne cessera de croître, car notre monde mourra ou lui donnera raison."[94] Le nihilisme, comme Camus nous l'indique, fait partie du monde depuis la faiblesse de la pensée de Hegel:

> Au reste, ce qui autorisait la prétention de Hegel est ce qui le rend intellectuellement, et à jamais, suspect. Il a cru que l'histoire en 1807, avec Napoléon et lui-même, était achevée, que l'affirmation était possible et le nihilisme vaincu. La *Phénoménologie*, Bible qui n'aurait prophétisé que le passé, mettait une borne aux temps. En 1807, tous les péchés étaient pardonnés, et les âges révolus.

---

[91] Albert Camus, "Interviews", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1712.
[92] Albert Camus, "Pour Dostoïevski", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1878.
[93] ibid., p. 1879.
[94] Ibid..p. 1879.

> Mais l'histoire a continué. D'autres péchés, depuis, crient à la face du monde et fond éclater le scandale des anciens crimes, absous à jamais par le philosophe allemand. La divinisation de Hegel par lui-même, après celle de Napoléon, innocent désormais puisqu'il avait réussi à stabiliser l'histoire, n'a duré que sept ans. Au lieu de l'affirmation totale, le nihilisme a recouvert le monde. La philosophie, même servile, a aussi ses Waterloo.[95]

Il se réfère effectivement aux crimes allemands durant la Deuxième Guerre Mondiale, qui 'crient à la face du monde.'[96] Le nihilisme comme le comprend Camus se rapproche de celui de Dostoïevski, mais critique, d'une certaine façon le nihilisme de la philosophie allemande, nottament celui de Nietzsche.[97] Camus semble voir le danger qui peut suivre de cette philosophie.

Nietzsche, il est vrai, libère l'homme de Dieu. Il voit ce stade de liberté (qui hantait à la fois l'ésprit de Dostoïevski, et l'existentialisme de Camus) comme nécessairement positif, et dépasse rapidement le stade de l'homme liberé pour arriver au stade de l'homme déifié. C'est ainsi qu'il faut comprendre que le nihilisme de

---

[95] Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 555.

[96] Camus utilise presque la même phrase quand il parle du procès de Nuremburg: "On a jugé sur les seuls actes, qui, eux du moins, criaient à la face de la terre entière."
Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 587.

[97] " C'est par l'Esprit souterrain que Nietzsche a découvert Dostoïevski en 87, il compare cela à la découverte du Rouge et du Noir."
Albert Camus, Carnets III. Paris: Gallimard, 1989, p. 265-266.

Camus, comme celui de Dostoïevski se plongaient dans une peur réfléchie, car tous deux savaient que la moralité de l'homme n'était pas chose aquise, et avant de lui donner le règne absolu, il fallait s'assurer de cette faculté:

> La divinité de l'homme est encore en marche et ne sera adorable qu'à la fin des temps. Il faut servir cette apocalypse et, faute de Dieu, construire au moins l'Eglise.[98]

Il est clair que cette pensée rejoint celle de Dostoïevski, qui, lui n'accepte pas l'inexistence de Dieu, mais critique la façon dont l'homme s'en est servi pour atteindre son but individuel et égoiste. Tous deux, pourtant acceptent le fait que l'homme a besoin de règles, et qu'il lui faut quelque chose au-dessus de lui-même, que ce soit Dieu, ou dans le cas de Camus, sa propre mortalité: un nihilisme 'absurde', en quelque sorte.

Le pouvoir sur la pensée contemporaine du XXème siècle qu'a Dostoïevski se retrouve dans une espèce de contre-discours de Camus. Il n'est pas nécessaire d'entrer en détail dans les grandes parties dédiées à Dostoïevski dans ses essais philosophiques, *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme Révolté*, pour comprendre que ces

---

[98] Albert Camus. "L'Homme Révolté". in Albert Camus. Essais. Paris: Gallimard. 1965. p. 555.

deux auteurs, dans deux perspectives différentes, tenaient un même discours. En effet, alors que Camus voulait l'homme libéré de Dieu, Dostoïevski en voyait les conséquences négatives et, d'un certain point de vue, tous deux se concentraient sur l'homme et sa lutte entre le bien et le mal dans un monde ou Dieu lui-même semblait absent. Un non-croyant et un croyant arrivaient donc à avoir une même préoccupation sur le salut de l'homme qui renonce à Dieu. Mais ce thème est trop vaste pour lui rendre justice ici. Citons pourtant encore Todd qui déclare:

> Il ne dit pas, avec Dostoïevski, que si Dieu n'existe pas, tout est possible. Il faut refuser certains actes, qui sont des crimes: Camus explique d'abord l'homme par l'homme. Il prend pour fin la personne humaine et son épanouissement, son bonheur. L'absurdisme est un humanisme: le monde a le sens qu'on lui donne.[99]

Dans un questionnaire pour *Spectacles* , en 1958, Camus commente un retour justifié, selon lui, de Dostoïevski sur la scène théâtrale en France:

> On a longtemps cru que Marx était le prophète du XXème siècle. On sait maintenant que sa prophétie a fait long feu. Et nous découvrons que le vrai prophète était Dostoïevski. Il a prophétisé le règne des grands Inquisiteurs et le triomphe de la puissance sur la justice.[100]

---

[99]Olivier Todd. Camus une vie. Paris: Gallimard, 1996, p. 299.
[100] Albert Camus, "Questionnaire pour *Spectacles*", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1882.

Dostoïevski aurait donc annoncé à la fin du XIXème siècle le nihilisme du XXème siècle. Ou peut-être se trouve-t-on encore aujourd'hui au même carrefour intellectuel que nous l'étions il y a une centaine d'années. Quoi qu'il en soit, le respect que Camus a envers Dostoïevski s'exprime bien avant *Le Mythe de Sisyphe* , dans des commentaires dans ses *Carnets*. Nous ne donnerons que quelques exemples, pour éviter des risques de répétitions fastidieuses. D'autant plus qu'il faut remarquer que ces *Carnets*, que Camus a tenus toute sa vie, n'étaient certainement pas destinés à une publication posthume. Ce n'est donc qu'avec des réserves que nous inclurons ces phrases incomplètes, ces commentaires ambigus, et ces questions, en soulignant que la plupart du contenu des *Carnets* ne peut s'expliquer sans la présence de son auteur. Ce qu'il faut retenir c'est qu'un personnage, un lieu ou un événement sont plus importants par leur 'présence' dans les *Carnets* que pour ce que Camus en dit. S'il est impossible de saisir la pensée précise de Camus, la préocupation de l'auteur envers les personnages à propos desquels il écrit est implicite. A travers eux nous retrouverons l'intérêt que Camus porte à la révolte de l'homme, plongé dans son propre nihilisme.

Camus commence par se poser des questions sur "l'attirance ressentie par certains esprits pour la justice et son fonctionnement absurde. Gide, Dostoïevski, Balzac, Kafka, Malraux, Melville, etc." Il ajoute: "Chercher l'explication."[101] Il répond en partie lui-même à cette question en expliquant que "Les grands romanciers sont des romanciers philosophes, c'est-à-dire le contraire de l'écrivain à thèse. Ainsi Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoïevski, Proust, Malraux, Kafka, pour n'en citer que quelques-uns."[102] Cette attirance, il l'intériorisera pour devenir un romancier philosophe, car toutes ses oeuvres ont une profondeur philosophique. Il parle ensuite de "l'homme supérieur de Nietzsche, l'abîme de Dostoïevski, l'acte gratuit de Gide, etc."[103] Il est difficile de savoir ce que Camus voulait dire exactement par 'abîme', mais il est probable qu'il pensait en partie à la liberté de l'homme sans Dieu et aux conséquences néfastes qu'elle peut entraîner. Il écrit: "il faut aimer la vie avant d'en aimer le sens, dit Dostoïevski. Oui, et quand l'amour de vivre disparaît, aucun sens ne nous en console"[104] Cette phrase évoque peut-être la

---

[101] Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard. 1964. p. 14.
[102] Olivier Todd. Camus une vie. Paris: Gallimard. 1996. p. 296.
[103] Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard. 1964. p. 35.
[104] ibid..p.276

tentation du suicide, que Camus aborde directement dans le *Mythe de Sisyphe* dont la toute première phrase choque encore par son outrecuidance volontaire: "Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment serieux: c'est le suicide."[105] Cet essai démontre à quel point le suicide, pour Camus, met en cause l'existence de chaque individu:

> Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance.[106]

A cela, il faudrait ajouter le texte séduisant de Kirilov qui indique que la souffrance est ce qui empêche les gens de se tuer. En effet, ce personnage, adapté par Camus, mais issu de l'esprit de Dostoïevski pour ses *Possédés* n'a pas encore accepté 'l'inutilité' de cette souffrance: "Ceux qui se tuent par folie ou désespoir ne pensent pas à la souffrance. Mais ceux qui se tuent par raison y pensent forcément."[107]

Les allusions au suicide ne sont pas les seuls parallèles entre la pensée de Dostoïevski et celle de Camus, qui appelle aussi à la

---

[105] Albert Camus, "Le Mythe de Sysiphe", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 99.
[106] ibid., p. 101.
[107] Albert Camus, "Les Possédés", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelle. Paris: Gallimard, 1962, p. 957.

responsabilité de l'homme en expliquant que "le communisme spirituel de Dostoïevski c'est: la reponsabilité morale de tous."[108] Il est révélateur que Camus admire donc la juxtaposition de ces deux mots, qui semblent pourtant si éloignés l'un de l'autre. Par 'communisme spirituel', Dostoïevski se réfère à l'utopie qui se trouve à la base du christianisme, mais qui est, comme il s'en est rendu compte,[109] embourbée par la religion organisée et établie de l'Etat. C'est ainsi qu'il arrive à réunir deux mots qui finalement aboutissent au même désir, celui de l'égalité de tous les hommes. Camus continue à questionner la liberté de l'homme: "Un homme conscient, dit Dostoïevski, peut-il se respecter tant soit peu?"[110] Ici aussi, il serait raisonnable de penser au *Mythe de Sisyphe* dans lequel Camus écrit que "commencer à penser, c'est commencer d'être miné." Le mot 'miné' décrit cette même préocupation de Dostoïevski définissant la problématique de l'homme qui pense, et qui, conscient de son existence aboutit à ce que Camus appelera 'l'absurde' , "ce

---

[108]Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 227.
[109]Nous pouvons penser non seulement au discours du prêtre dans Les Frêres Karamazov, mais aussi au texte contre les procédés de la religion établie de Bielinski que Dostoïevski apprécia. Voir Isaiah Berlin. Russian Thinkers. London: Hogarth Press, 1978, p. 8-9.
[110]Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 252.

divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor."[111] Camus parle non seulement de lui-même, mais peut-être aussi de cette pensée 'minée' qui possède "ceux qui ont été fécondés à la fois par Dostoïevski et par Tolstoï, qui les comprennent aussi bien l'un que l'autre, avec la même facilité, ceux-là: natures toujours redoutables pour eux-mêmes et pour les autres."[112] Et, il développera cette idée d'une certaine façon en indiquant que: "Dostoïevski, qui annonçait l'homme nouveau, disait que ce serait l'homme à qui il deviendrait indifférent de mourir. Je ne parle naturellement pas de moi mais je crois bien que c'est vers cet homme nouveau que tendent tous les déchirements de la sensibilité moderne"[113] Peut-être fait-il allusion au personnage de Kirilov, qui incarne cet 'homme nouveau' en indiquant que "c'est pourquoi nous sommes libres. Il est indifférent de vivre et de mourir." Pour Camus, la sensibilité moderne serait non seulement l'homme conscient de son existence, mais inévitablement de sa mortalité, comme chaque personnage camusien l'est.[114] Cet homme serait conscient de l'absurdité qu'est la vie, mais

---

[111]Albert Camus. "Le Mythe de Sysiphe", in Albert Camus. Essais. Paris: Gallimard. 1965. p. 101.
[112] Albert Camus. Carnets III. Paris: Gallimard. 1989. p. 103.
[113]Olivier Todd. Camus une vie. Paris: Gallimard. 1996. p. 469.
[114] Cette sensibilité moderne rappelle peut-être ce que Camus dit de Clamence qui "a le coeur moderne. c'est-à-dire qu'il ne peut supporter d'être jugé. Il se

arriverait non seulement à coexister avec cette pensée, mais aussi à la dominer.

Cependant, il y a des commentaires qui suscitent plus notre intérêt car ils se rapprochent encore plus de notre sujet. En effet, le côté inévitablement politique des oeuvres de Dostoïevski est abordé: "Carlyle, Nietzsche, Dostoïevski sont-ils des révolutionnaires? On les appelle pourtant contre-révolutionnaires."[115] En outre, dans les écrits de Dostoïevski, Camus voit un rapport entre morale individuelle et morale sociale: "Thèse de Dostoïevski: Les mêmes chemins qui mènent l'individu au crime mènent la société à la révolution."[116] Ainsi, Dostoïevski était ce qu'il y avait de plus révolutionnaire. Il ne s'agit pas seulement de son adhésion à un mouvement révolutionnaire[117] mais, comme Isaiah Berlin le note dans un texte sur la pensée russe, d'un engagement bien défini de Dostoïevski:

> The most arresting social document of this period, apart from the writings of the émigrés, was Belinsky's open letter to Gogol

---

dépêche donc de faire son propre procès mais c'est pour mieux juger les autres. Le miroir dans lequel il se regarde, il finit par le tendre aux autres." Albert Camus, "Prière d'insérer" in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 2007.

[115] Albert Camus, Carnets III. Paris: Gallimard, 1989, p. 108.

[116] ibid., p. 109.

[117] Il faut penser ici à sa sympathie au groupe de Pétrachevski, qui fut la cause de son exil de quattre ans en Sibérie.

> denouncing his book, *Selected Extracts from a Correspondence with Friends*, and that remained unpublished in Russia in its full version until 1917. And no wonder, for it was an exceptionally eloquent and savage onslaught on the regime, inveighing violently against the Church, the social system and the arbitrary authority of the Emperor and his officials, and accusing Gogol of traducing the cause of liberty and civilisation as well as the character and the needs of his enslaved and helpless country. This celebrated philippic, written in 1847, was secretly circulated in manuscript far beyond the confines of Moscow and St Petersburg. Indeed, it was largely for reading this letter aloud at a private gathering of disaffected persons that Dostoevsky was condemned to death and so nearly executed two years later.[118]

Dostoïevski est aussi révolutionnaire par ses textes, qui offrent une nouvelle façon d'interpréter des actions individuelles pour les faire aboutir à des conséquences générales sur la société. C'est ainsi que des textes comme *Le Crime et Le Chatîment* , valent bien plus qu'une simple explication individuelle, car ils explorent les problèmes de l'homme face à l'homme, mais tout aussi bien de l'homme face à la société. D'une certaine façon, c'est ainsi que Camus formera ses oeuvres, en prenant des exemples précis pour arriver à des conclusions beaucoup plus générales sur la nature humaine ou sur le destin de la société.

Même si *Les Possédés* ne sont adaptés qu'une décennie après *Les Justes*, les thèmes établis dans le texte original de Dostoïevski n'étaient naturellement pas étrangers à la pensée de Camus. Todd

---

[118] Isaiah Berlin, Russian Thinkers. London: Hogarth Press, 1978, p. 8-9.

indique que "pour modeler son texte, Camus se sert du roman dans la traduction- neuf cents pages - de Boris de Schloezer, et surtout de la confession de Stavroguine, comme des *Carnets* de Dostoïevski."[119] Albert Camus note d'ailleurs combien l'oeuvre de Dostoïevski se prête facilement à l'adaptation pour la scène:

> Dostoïevski, du reste, a, dans ses romans, une technique de théâtre: il procède par dialogues, avec quelques indications de lieux et de mouvements.[120]

Pourtant, le thème des *Possédés* ramène Camus à des idées déjà abordées dans *Les Justes* et qui étaient les siennes bien avant sa rédaction de *L'Homme Révolté*. En effet, le thème de la révolte s'y trouve nécessairement abordé, puisque Camus prend soin de citer des personnages de Dostoïevski comme Verkhovensky pour qui "la force la plus importante de la révolution c'est la honte d'avoir une opinion à soi.'"[121] Cette pensée est révélatrice, car elle démontre la faiblesse de la révolution par des masses, qui, une fois formées, n'ont qu'un but bien défini. Il faut donc déduire de cette pensée que la force du révolté individuel, c'est que ses fins ne sont pas toujours

---

[119]Olivier Todd, Camus une vie. Paris: Gallimard, 1996, p. 727-28.
[120] Albert Camus, "Prière d'insérer", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1877.
[121]Albert Camus, Carnets III. Paris: Gallimard, 1989, p. 109.

clairement établies, et donc qu'il est nécessairement plus dangereux. A travers *Les Possédés,* il devient clair aussi que les préoccupations de Dostoïevski ne se trouvent finalement pas si éloignées de celles de nos meurtriers délicats. En outre, la forme des *Possédés* ramène aux *Justes* autant par l'effacement des personnages que par les idées exprimées. Max Favalelli donne au quotidien du soir *Paris-Presse* une critique sérieuse des procédés de Camus:

> *Les Possédés* sont offerts avec un élan, une bonne volonté, une sincérité juvéniles. On songe à un jeune universitaire qui, ardemment, opiniâtrement, pendant deux ans, aurait découpé son roman favori en tableaux afin de pouvoir en donner à ses élèves une image simple et complète, accessible aux plus paresseux. C'est une rigoureuse explication de texte animée par des comédiens.[122]

Il est certain que ce commentaire ne peut être mis de côté, car il discerne une grande problématique de l'oeuvre camusienne d'un point de vue presque sociologique que nous aborderons dans le prochain chapitre. Cependant, Todd répond à cette déclaration en disant:

> Supprimant des épisodes, Camus gomme des personnages, le Gouverneur, l'écrivain Karamazinov. Il est difficile de représenter une émeute sur une scène. Camus est comme Shakespeare s'attaquant à Henry V, demandant qu'on l'excuse de ne pouvoir représenter des batailles sur la scène, et en appelant à l'imagination du spectateur pour remplacer 'les quatre ou cinq épées rouillées' des acteurs.[123]

---

[122] Max Favalelli donne au quotidien du soir *Paris-Presse* . Olivier Todd, Camus une vie. Paris: Gallimard, 1996, p.732.
[123] Olivier Todd, Camus une vie. Paris: Gallimard, 1996, p. 728.

En effet, le Lipoutine des *Possédés* devient l'anarchiste, annonçant que "Pour réformer la Russie, il faut en faire une fédération. Mais pour la fédérer il faut d'abord la démembrer. C'est mathématique."[124] Kirilov fait preuve d'une approche nihiliste en parlant de la raison de vivre qui est inexistante, car finalement, "il n'y en a pas, c'est pourquoi nous sommes libres. Il est indifférent de vivre et de mourir."[125] Grigoreiev se veut contre ce suicide conscient en expliquant que "l'homme a peur de la mort parce qu'il aime la vie, parce que la vie est bonne, voilà tout."[126] Les pensées de Grigoreiev se rapprochent de celles de Chatov, qui dit à Stavroguine que "Seuls, les hommes qui ont une racine dans une terre peuvent aimer, et croire, et construire. Les autres détruisent. Et vous, vous détruisez tout sans le vouloir et vous êtes même fasciné par les imbéciles comme Verkhovensky qui veulent détruire par confort, seulement parce qu'il est plus facile de détruire que de ne pas détruire."[127] Ces personnages sont encadrés par la présence d'un narrateur, qui, lui non plus, n'est pas privé d'une idéologie précise puisqu'il annonce

---

[124] Albert Camus. "Les Possédés". in Albert Camus. Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard. 1962. p. 937.
[125] ibid.. p. 957.
[126] Ibid.. p. 958.

que "Celui qui tue, ou veut tuer, ou laisse tuer, celui-là souvent veut mourir. Il est le compagnon de la mort."[128]

Comme nous venons de l'entrevoir, la forme des *Possédés*, rappelle celle des *Justes*. Pourquoi Camus choisit-il les mémoires de Savinkov pour amener son thème de l'assassinat justifié? Il faut aussi prendre en compte que, comme nous l'avons déjà dit, *Les Possédés* furent publiés dix ans après *Les Justes* mais les thèmes présentés par Dostoïevski n'étaient pas étrangers à Camus. En outre, il aurait bien pu utiliser un dédoublement des personnages présents dans l'oeuvre de Dostoïevski pour offrir une 'idéologisation' de ses personnages dans *Les Justes*. Il prend note de ce que Berdiaeff dit à propos des *Possédés*, quand il explique que "Chatov, Verkhovensky, ce sont autant de fragments de la personnalité désagrégée de Stavroguine, des émanations de cette personnalité extraordinaire qui s'épuise en se dispersant. L'énigme de Stavroguine, le secret de Stavroguine est le thème unique des Possédés."[129]

---

[127]Ibid., p. 1009.
[128]Ibid., p. 1024.
[129]Albert Camus. Carnets III. Paris: Gallimard. 1989. p. 108-109.

Peut-on penser que l'adaptation des *Possédés* constituent pour Camus un remaniement de sa propre oeuvre? Roger Quilliot aborde indirectement le sujet en démontrant le plaisir que Camus prenait en adaptant:

> Dostoïevski lui paraissait être, en dépit de sa technique romanesque -ou à cause d'elle- le créateur du tragique moderne, bien plus encore que Kafka. C'était donc à la fois une dette de reconnaissance que payait son adaptation des *Possédés* et une expérience de plus, qui le préparât pour de nouvelles créations. Expériences faites comme en se jouant; car, tous les témoignages concordent, Camus s'amusait en traduisant, s'amusait en adaptant; nouer deux phrases, enchaîner deux scènes pour un meilleur effet scénique, chercher le mot et le geste qui portent, étaient pour lui une des formes privilégiées du plaisir.[130]

Cependant, ce commentaire de Roger Quilliot ne nous apprend pas grand-chose, car il est clair que la carrière théâtrale de Camus fut remplie d'adaptations et de traductions qui démontrent son aisance à faire ce travail, mais posent aussi la question de l'actualité du théâtre.[131] Camus nous l'explique lui-même:

> Si les *Possédés* sont un livre prophétique, ce n'est pas seulement parce qu'ils annoncent notre nihilisme, c'est aussi qu'ils mettent en scène des âmes déchirées ou mortes, incapables d'aimer et souffrant de ne pouvoir le faire, voulant et ne pouvant pas croire, qui sont celles mêmes qui peuplent aujourd'hui notre société et notre monde spirituel. Le sujet de cette oeuvre est aussi bien le meurtre de Chatov (inspiré par un fait vrai: l'assassinat de l'étudiant Ivanov par le nihiliste Netchaïev) que l'aventure spirituelle et la mort de Stavroguine, héros contemporain. [...] Ce n'est donc pas seulement un des chefs-d'oeuvre de la littérature

[130] Roger Quillot, "Traductions et adaptations", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1847.
[131] Il s'agit en effet de l'origine des *Possédés* , qui se base sur un fait réel, tout comme *Les Justes*.

> universelle qui est, aujourd'hui, porté sur notre scène, mais une oeuvre d'actualité.[132]

En effet, nous comprenons que Camus cherchait à présenter au public des oeuvres qui ne lui étaient pas facilement accessibles. D'où cette adaptation théâtrale des *Possédés*, qui, sous une forme plus simple, aurait pour but essentiel d'amener le spectateur à connaître le texte original de Dostoïevski. Pourtant, il semble aussi y avoir un désir d'authentifier ses propres oeuvres.

Avant d'arriver à cette conclusion, il faut d'abord parler 'd'intra-intertextualité', une expression issue de Brian T. Fitch, qui explique que les jeux de miroir présents dans les trois oeuvres fictives principales de Camus se trouvent entre la 'mise-en-abyme' et 'l'intertextualité':

> The process of *mise-en-abyme*, or at least *enchâssement*, that was there seen to end up by turning itself inside out is now seen to encompass, without losing its curious *intra* textual circularity, an *inter* textual dimension. It is not only Tarrou's chronicle that is embedded within Rieux's but also the text of Meursault's tale which is to be read as a palimpsest.[133]

Fitch comprend que si l'oeuvre de Camus fait appel à beaucoup de méthodes différentes, elles aboutissent toutes à une sorte

---

[132] Albert Camus, "Prière d'insérer", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1877.

d'intertextualité. Celle qui nous concerne est ce qu'il appelle un 'palimpseste', procédé qui crée une énigme par l'inclusion complète d'un texte dans un autre du même auteur. Fitch explique que ceci est une méthode qui tient de la 'citation' plus que de l'intertextualité:

> Rather than finding either characters or their fictive worlds living on in subsequent novels, we are confronted by a wholly different process that is characteristic of the activity of the particular phenomenon of text: the act of quoting. One text quotes other texts which thereby become part of a new textual economy. [...] the diverse ways in which the text reflects upon itself, when it does look beyond itself, reflecting and referring to another text, it is nonetheless still indulging in that propensity to which all texts are, by their very nature, prone: narcissism.[134]

Fitch n'attribue ces 'auto-références', pourtant, qu'au narcissisme de l'oeuvre de Camus. En effet, ceci n'est peut-être simplement qu'un clin d'oeil à son public, mais ne serait-ce pas aussi une volonté de donner une authenticité à ses oeuvres? Si *Le Malentendu* se trouve résumé dans *L'Etranger* , dont l'histoire est elle-même décrite dans *La Peste*, ce serait pour démontrer que toute une interprétation philosophique peut être tirée de simples titres de journaux. Ces titres sont peut-être fictifs, mais ils sont rétablis à un deuxième degré dans une autre fiction pour leur donner un semblant de réalité.

---

[133] Brian T. Fitch. The Narcissistic Text. Toronto: University of Toronto Press, 1982, p. 97.
[134] ibid., p. 108.

Il ne s'agit pourtant pas de la pratique des romanciers de la fin du XIXème siècle qui aimaient créer tout un univers, amenant à une intertextualisation possible pour le lecteur.[135] Camus semble vouloir chercher le réel, prendre un fait historique, et lui donner un sens universel, en l'amenant à des niveaux de profondeurs impossibles à établir dans le journalisme quotidien soit-disant objectif. C'est ce qui fait la force des *Justes* , qui s'ancre dans une réalité historique et qui, comme *Les Possédés*, est une 'adaptation' du réel.

Avant de terminer cette brève analyse de l'influence de Dostoïevski sur Camus, il nous faut parler d'un autre grand critique de cet auteur russe, Nicholas Alexandrovitch Berdyaev.[136] Il montre que la Russie contemporaine est présente chez Dostoïevski, qu'elle peut être comprise à travers lui:

> He who understands Dostoievsky integrally has assimilated an essential part of the Russian soul and has read in part the mystery of Russia.[...] Dostoievsky reflects all those contradictory judgments of the country and its people; in him its spiritual architecture can be seen and studied.[137]

---

[135] Nous pensons ici à l'oeuvre d'Honoré de Balzac.

[136] Plus connu pour sa première oeuvre, *La subjectivité et l'individualité dans la philosophie sociale* . Berdyaev se retrouve enseignant à l'université de Moscou avant d'être emprisonné et exilé par les Bolsheviks en 1922 pour son attachement à la religion. Il se retrouva à Paris où il dirigea "l'Académie de Philosophie et de Religion" qu'il fonda en Allemagne. Il est un des écrivains les plus qualifiés pour parler de l'oeuvre de Dostoïevski, tous deux étant inspirés par les travaux d'un même Nicholas Fedorov.

[137] Nicholas Berdyaev, Dostoievsky. London: Sheed & Ward, 1934, p. 16.

Ce commentaire est essentiel pour répondre à deux questions. Il explique en effet la complicité importante qui s'établit entre Dostoïevski et son lecteur, l'assimilation d'une pensée à sa conscience. En outre, il traite Dostoïevski comme une partie intégrale de la pensée russe, donc inévitablement une invitation à découvrir cet univers, que Camus a définitivement accepté. Berdiaev montre bien les implications idéologiques et politiques de la pensée de Dostoïevski:

> The growth of self-will and revolt is therefore suicidal in that they have eventually to repudiate what they formerly upheld.[138]

Pour conclure son analyse, il insiste sur un point de vue qui fascinait Camus, la tragédie humaine:

> Dostoievsky's novels are not, properly speaking, novels at all: they are parts of a tragedy, the inner tragedy of human destiny, the unique human spirit revealing itself in its various aspects and at different stages of its journey.[139]

On pourrait dire ceci aussi bien à propos des oeuvres de Camus, qui reprend les mêmes personnages, les mêmes consciences pour évoquer cette éternelle contradiction de l'homme, créant ainsi une progression nécessaire dans son oeuvre. Ray Davison, dans *The*

---

[138]Ibid., p. 157.

Challenge of Dostoïevski, établit un parallèle littéraire entre Dostoïevski et Camus. En conclusion nous ne retiendrons cependant que quelques mots de son introduction, qui soulignent l'importance de Dostoïevski dans la pensée de Camus:

> The details of Camus's interest in Dostoievsky make it clear that this was in no sense a passing enthusiasm of his youth or any other particular phase of his existence but a life-long and profound preoccupation. [140]

Si cette présence de Dostoïevski dans la pensée de Camus est remarquable pour sa profondeur, elle l'est aussi parce qu'elle lui a ouvert les portes de la Russie, de son histoire, de ses philosophes, ses anarchistes, et bien entendu de ses terroristes. On ne peut nier que Dostoïevski, révolutionnaire lui-même, a influencé, ou annoncé la problématique de la révolte de l'homme, en l'ayant exemplifiée dans un cadre aussi complexe que la Russie du XIXème siècle.

Afin de comprendre l'événement spécifique de l'assassinat du Grand Duc de Moscou en 1905 par Boris Savinkov et ses terroristes, il nous faut parler du cadre historique avant et après cet événement. C'est en suivant les recherches que Camus lui-même a faites, que

---

[139] ibid., p. 21.
[140] Ray Davison. The Challenge of Dostoevsky. Devon: University of Exeter Press. 1997. p. 3.

nous découvrirons pourquoi il choisit, au début des années quarante, cet événement si particulier. Si la plupart de ces informations se trouvent dans les biographies de Todd et de Quilliot, celles qui importent le plus se trouvent dans les *Carnets* de Camus, dont nous avons déjà parlé.

L'histoire Russe de la fin du XIXème siècle demeure encore à ce jour un moment capital de l'épopée humaine. En effet, la Révolution française aura défié le monde en 1789, et ses conséquences se feront encore ressentir un siècle après, dans le pays des Tsars. Bien que les conséquences concrètes de cette révolution n'aient pas été nécessairement toutes positives,[141] les conséquences symboliques en furent la victoire de l'homme contre le droit divin et contre le pouvoir totalitaire d'un seul dans une lignée de sang noble. Les termes de la 'Révolution française' indiquent plus qu'une simple révolution en France, ils signifient une abolition violente d'un type de régime qui avait duré longtemps, ce qui entraîna un changement dans la pensée de tout un continent. Pourtant, il faut aussi se rendre compte que la mythification de cette date, et l'interprétation de cet

[141] un chaos politique complet qui entraina la prise de pouvoir de Napoléon.

événement ne peuvent être que subjectives et politisées. C'est donc ironiquement que François Furet, dans un texte intitulé *Penser la Révolution française*, indique que "comme les grandes invasions avaient constitué le mythe de la société nobiliaire, le grand récit de ses origines, 1789 est la date de naissance, l'année zéro du monde nouveau, fondé sur l'égalité."[142] Et il est clair que ce monde 'fondé' sur l'égalité fut pourtant dans 'l'année zéro' pendant bien plus d'une année.

Cette révolution fut aussi, comme Furet le mentionne, une victoire bourgeoise, et la participation de la bourgeoisie aux revendications du peuple assura en effet le succès de cette révolution, ce qui sépare d'un abîme la situation de la France au 18ème siècle de celle de la Russie au 19ème siècle, où la bourgeoisie s'unissait volontairement aux privilèges que lui accordait le système totalitaire.

En Russie, le Tsar détenait aussi un pouvoir absolu sur une population de serfs, qui comme le peuple un siècle avant en France, vivait dans une grande pauvreté et dans l'impossibilité de faire des

[142] François Furet, Penser la Révolution française. Paris: Gallimard, 1978, p. 14.

revendications politiques. Cependant, les termes de révolution russe, comme nous les entendons à présent, se réfèrent à la révolution de 1917, et la prise du pouvoir par les Bolcheviks sur les Mencheviks, jusqu'à la concrétisation des idées de Marx mise en oeuvre par Lénine. Nous ne parlerons pourtant pas de cette révolution, mais de cette révolte, qui, en 1881, débarrassa le pays du Tsar d'une façon des plus anti-révolutionnaires: par l'assassinat. En effet, cette révolution-là n'en fut une que symboliquement. Une masse déçue, mais impuissante par son impossibilité d'union, se voyait, en 1880, représentée par une élite d'étudiants, d'intellectuels, d'anarchistes écrivains ou actifs et de nihilistes frais émoulus des idées de Dostoïevski, mais bien plus encore de Nietzsche. Cet assassinat de 1881 avait pourtant été précédé de plusieurs tentatives avortées, certes, mais nécessaires pour engendrer le climat de la révolte et du changement. C'est ainsi qu'en 1866, un jeune paysan, Karakazov, se mit en tête d'attenter à la vie même du Tsar. Il tira un coup de révolver qui fut détourné par un passant, Komissarov, qui fut, bien sûr, récompensé de son héroïsme.. Cet attentat n'était pas un coup d'état, pourtant il inquiéta le pouvoir.. Ce jeune 'paysan' se trouvait être en réalité un bourgeois mal déguisé, et, sur lui, on

trouva des tracts qui démontraient que ses actions avaient été motivées non par les rêves d'un jeune paysan qui aurait perdu la tête, mais par une nouvelle intelligentsia anti-Tsariste, encore à ses débuts et isolée:

> L'auteur de l'attentat était vêtu, au moment de son arrestation, d'un paletot sous lequel il portait une chemise russe qui recouvrait une chemise blanche ordinaire. D'après son langage et ses manières, on présume qu'il appartient à une classe plus élevée que celle qu'indiquait son costume. Il a avoué qu'il méditait depuis un an le projet de tuer l'Empereur et qu'il avait distribué quatre-vingts proclamations pareilles à celles trouvées sur lui, parmi les ouvriers de la capitale. Tout indique donc que c'est l'émissaire d'un parti et que son crime n'est pas l'oeuvre d'un fanatique isolé.[143]

Cette nouvelle vague d'organisations anti-gouvernementales ne commença à se manifester que trois ans après cette première tentative. C'est, en effet, en 1869 qu'un nouveau journal clandestin, publié à l'étranger se trouva dans les mains du Tsar. Le journal s'appelait *Le catéchisme révolutionnaire*, et l'on y reconnaissait les idées de Netchaïev, mais le style de Bakounine. Camus écrit: "Mais l'individu-roi ne peut se hisser seul au pouvoir. Il a besoin des autres et entre alors dans une contradiction nihiliste que Pisarev, Bakounine et Netchaïev essaieront de résoudre en étendant chacun un peu plus

---

[143]Constantin de Grunwald. Alexandre II et son temps. Paris: Editions Berger-Levrault, 1963, p. 147.

le champ de la destruction et de la négation, jusqu'à ce que le terrorisme tue la contradiction elle-même, dans le sacrifice et le meurtre simultanés."[144] Sacrifice et meurtre simultanés, c'est ce dont il s'agit dans *Les Justes*. De plus, Camus ajoute que pour Bakounine, "La passion de la destruction est créatrice."[145] Une source d'inspiration peut-être pour le personnage de Stepan, qui incarne l'anarchisme créateur, parmi les terroristes de 1905.

Sergheï Gennadievitch Netchaïev (1847-1882) commença par participer aux agitations estudiantines à Moscou, mais, après avoir fondé un groupe révolutionnaire nihiliste terroriste, il émigra à Genève où il rencontra Mikhaïl Alexandrovitch Bakounine (1814-1876), un révolutionnaire anarchiste beaucoup plus connu en France, notamment grâce à son séjour à Paris durant la révolution de 1848, où il rencontra Marx, Proudhon et Herzen. Son engagement politique se concrétisera en 1868 lorsqu'il crée, avec J.P. Becker, l'Alliance Internationale de la Démocratie Socialiste qui devint une des sections à Genève de la Ière Internationale. Ce serait à ce moment que tous

---

[144] Albert Camus. "L'Homme Révolté", in Albert Camus. Essais. Paris: Gallimard. 1965. p. 561.
[145] Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard. 1964. p. 226.

deux auraient pu en effet participer à la rédaction du journal *Le Catéchisme Révolutionnaire*.

Le nom de ce journal indique d'une certaine façon que la révolution devait prendre la place de Dieu. Les adeptes de l'Alliance Internationale devaient, comme pour une religion, avoir une foi incontestable envers la Cause.[146] Elle employa pour la première fois la technique du noyautage, technique qui sera utilisée dans toutes les organisations suivantes, qui voulaient présenter des membres dans tous les milieux, depuis le commerce jusqu'aux tribunaux et la police. Leur stratégie n'était cependant pas mise en pratique sur un plan actif, et la principale raison de leur existence était tout de même de se servir de la misère du peuple pour le monter contre le Tsar.

Cette Russie montrait pourtant des symptômes similaires à ceux de la France à la fin du18ème siècle. Mais en Russie, le prolétariat commençait difficilement à se former, les bourgeois étaient peu nombreux, et ils supportaient l'absolutisme. Les

---

[146] François Furet emploie en effet *Le catéchisme révolutionnaire* comme titre d'un de ses chapitres qui dénonce, d'une certaine façon, la manière dont la révolution française fut glorifiée, et politiquement mal interprétée par les historiens contemporains.Il s'agit en effet d'une référence ironique à l'organisation russe du même nom.

étudiants, issus pourtant de milieu aisés, notamment de la bourgeoisie, se plongeaient dans le nihilisme de Pisarev. De leur côté, les paysans se révoltaient par spasmes. Les manifestations estudiantines, plus ou moins organisées, se séparaient des jacqueries, des révoltes de paysans, qui, manifestant leur incapacité, ne possédaient ni l'organisation, ni les idées nécessaires pour aboutir à un réel changement.[147] Le but de ces organisations était sans aucun doute d'unir ce peuple fragmenté pour provoquer une révolte digne d'une révolution.[148]

Ce n'est que quelques années plus tard qu'une nouvelle organisation se forme, fondée par Netchaïev et qui s'appelle la *Narodnaïa Rasprova* ,c'est-à-dire la Vengeance du Peuple. Elle est

---

François Furet. Penser la Révolution française. Paris: Gallimard. 1978.

[147] Camus observe tout de même l'importance, d'un point de vue révolutionnaire des émeutes serviles: "Là où l'esclave se révolte contre le maître, il y a un homme dressé contre un autre, sur la terre cruelle, loin du ciel des principes. Le résultat est seulement le meurtre d'un homme. Les émeutes serviles, les jacqueries, les guerres des gueux, les révoltes des rustauds, mettent en avant un principe d'équivalence, vie contre vie, que, malgré toutes les audaces et toutes les mystifications, on retrouvera toujours dans les formes les plus pures de l'esprit révolutionnaire, le terrorisme russe de 1905, par exemple."
Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 518.

[148] Nous pensons ici à la distinction qu'il faut absolument faire entre ces deux mots que Camus note comme étant dissociés en 1789: "Non, sire ce n'est pas une révolte, c'est une révolution." Les définitions de ces deux mots seront faites en détails dans le troisième chapitre.
Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 516.

aussi appelée le Comité de la Hache. Elle comprendra cinq à six membres, qui vivaient entre Moscou et St. Pétersbourg. Même si elle avait pour but l'union des masses contre le régime tsariste, un différend violent surgit quand Netchaïev, convaincu de la traîtrise d'un de ses membres, Ivanov, décida de le supprimer. En effet, l'épuration se fit au sein même de l'organisation, et ce sera au fond d'une cave que Nicolaïev, Ouspensky, Kouznetzov et Netchaïev assassinent Ivanov. Cet acte entraînera une séparation définitive entre Bakounine et Netchaïev. D'un autre côté, une organisation différente, appelée *Mir* (narodniki), se forma, une association paysanne, qui avait une idéologie éloignée de la *Narodnaïa Rasprova*. Elle était dirigée par Herzen. Dans ses *Carnets*, Camus écrit:

> 19 février 1861. Acte de suppression du servage en Russie. Le premier coup de feu (de Karakazov) est du 4 Avril 1866. Voir *A qui la faute* ? Roman de Herzen (1847)[149]

Quilliot indique en effet que Camus lit *A qui la faute?* (1848) de Herzen, comme une des nombreuses préparations qu'il fait avant de se lancer dans le texte de Savinkov et avant la rédaction des *Justes*. Qu'apporta ce texte, littérairement assez pauvre, à la pensée de Camus? Alexandre Ivanovitch Herzen (1812-1870), avait, certes, des

---

[149]Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard.1964. p. 179.

témoignages à apporter dans une oeuvre qui est abondante. Il faut penser à ses deux ouvrages les plus importants, *Sur le développement des idées révolutionnaires en Russie* (1851) que Camus lira aussi, et *Le peuple russe et le Socialisme* (1855) qui rappellent que Herzen avait lui-même participé à l'élaboration d'une grande partie des idées révolutionnaires de l'époque. Camus lira d'abord le roman *A qui la faute?* qui décrit d'une manière tout de même fictive la vie quotidienne de la noblesse russe. Nous ne retiendrons qu'un passage de ce texte qui démontre l'agressivité de Herzen envers cette noblesse, et finalement envers un système qui ne marche pas:

> Complete and all-embracing emptiness reigned supreme in Negrov's respectable family. It would be hard to say why these people got up in the morning, why they stirred about, and to what end they were living. Actually, there is no need to say. These good people lived because they were born and continued to live out of self-preservation. What kind of goals and visions could they have cherished? All such notions come from German philosophy![150]

Mais la force essentielle de ce roman se trouve peut-être dans son titre, *A qui la faute?* , qui insiste sur la notion de responsabilité. Herzen manipule un peu le lecteur, car il n'est pas difficile de se rendre compte que ce n'est pas un 'qui' mais un 'quoi' qui serait

---

[150] Alexandre Herzen. Who is to blame? Edmonton: Central & East European Studies Society of Alberta. 1982. p. 32.

nécessaire: il est impossible d'accuser une seule personne quand tout le système est impliqué. Cette question trouvera sa réponse dans les mouvements anarchistes du XIXème siècle en Russie, où le système lui-même restera la cible de toutes les critiques pour pouvoir aboutir à un changement réel.

Herzen, malgré ses écrits révolutionnaires, n'avait jamais lui-même opté pour la violence. Isaiah Berlin, qui analyse très profondément le rôle de Herzen dans la pensée russe, explique qu'il voyait un danger certain dans la mythologisation d'idées abstraites qui pouvait conduire aux mêmes excès que ceux commis dans le passé par les pouvoirs politiques ou religieux:

> Like the more extreme of the left-wing disciples of Hegel, in particular like the anarchist Max Stirner, Herzen saw danger in the great magnificent abstractions the mere sound of which precipitated men into violent and meaningless slaughter- new idols, it seemed to him, on whose altars human blood was to be shed tomorrow as irrationally and uselessly as the blood of the victims of yesterday or the day before, sacrificed in honour of older divinities- church or monarchy or the feudal order or the sacred customs of the tribe, that were now discredited as obstacles to the progress of mankind.[151]

Il indique aussi que Herzen était peut-être le seul à comprendre que tous ces violents mouvements révolutionnaires existaient pour détruire sans reconstruire:

---

[151] Isaiah Berlin, Against the Current. London: Holgarth Press, 1980, p. 196.

> For Herzen, one of the greatest of sins that any human being can perpetrate is to seek to transfer moral responsibility from his own shoulders to those of an unpredictable future order, and, in the name of something which may never happen, perpetrate crimes today which no one would deny to be monstrous if they were performed for some egoistic purpose, and do not seem so only because the are sanctified by faith in some remote and intangible Utopia.[152]

A première vue, cette pensée paraît raisonnable dans le cadre historique de la Russie de cette époque. En effet, presque tous ces mouvements voulaient remédier aux problèmes existants en détruisant le système, sans pour autant avoir pensé au sytème qu'ils installeraient après. Cependant, et il faut se poser la question, ces mouvements avaient-ils pour but de s'emparer du pouvoir, de mettre en place un nouveau système le pouvoir après la défaite de l'ancien? Non, ils voulaient démontrer au peuple que le pouvoir en place n'était ni absolu, ni immortel. En effet, dans un état politique où le peuple aurait le droit de choisir son destin, ces révolutionnaires seraient nécessairement inutiles. Et pour aller dans le sens de cette critique de Herzen, il faut admettre que l'assassinat d'Alexandre II en 1881 ne changea rien aux conditions immédiates du peuple. Mais, n'était-ce tout de même pas une des actions nécessaires qui entraînèrent la révolution finale de 1917? Comme l'explique Berlin,

---

[152] Isaiah Berlin, Russian Thinkers. London: Hogarth Press, 1978, p. 197-198.

Herzen ne pense pas à l'avenir, qu'il soit lointain ou proche, mais seulement au présent:

> The purpose of the struggle for liberty is not liberty tomorrow, it is liberty today, the liberty of living individuals with their own individual ends, the ends for which they move and fight and perhaps die, ends which are sacred to them. To crush their freedom, their pursuits, to ruin their ends for the sake of some vague felicity in the future which cannot be guaranteed, about which we know nothing, which is simply the product of some enormous metaphysical construction that itself rests upon sand, for which there is no logical, or empirical, or any other rational guarantee- to do that is in the first place blind, because the future is uncertain; and in the second place vicious, because it offends against the only moral values we know; because it tramples on human demands in the name of abstractions- freedom, happiness, justice- fanatical generalisations, mystical sounds, idolised sets of words.[153]

Herzen voit le danger de reproduire au sein même d'une organisation le même crime que celui contre lequel elle se bat. Il est proche du thème central des *Justes*, où Kaliayev est prêt à se sacrifier pour la Cause, mais a du mal à sacrifier les autres. Cette idée, en dépit des apparences, n'est pas contradictoire, mais seulement difficile à réaliser. Selon Herzen, la liberté est essentielle car elle est une fin en elle-même, mais l'amener à un sacrifice pour autre chose, c'est de commettre un sacrifice humain. La révolte pacifique semble cependant impossible dans un système totalitaire, et Herzen cherche-il à dire qu'il faut subir une injustice, plutôt que de la combattre en

---

[153]ibid., p. 197.

en commettant une? Peut-être, mais il faut penser ici à *L'Homme Révolté* , où la lutte pour la liberté de demain, serait justement la liberté de l'homme aujourd'hui.

Les idées de Herzen sont entrées dans l'histoire à travers une organisation paysanne non-violente, qui était composée de missionnaires qu'on envoit dans les villes pour soulever le peuple. Son succès ne dura pas longtemps; en moins de six ans (de 1873 à 1879), plus de 2800 personnes furent arrêtées, persécutées et envoyées en Sibérie. Le fait était là, une révolte non violente était impossible, les officiers du Tsar empêchaient trop la mobilisation du peuple. De 1877 à 1879, une autre organisation se forma qui entraîna les premières violences. Elle s'appellait *Zemlia I Volia* (Terre et liberté) et avait pour but la désorganisation du pouvoir, limitant l'emploi de la violence au châtiment des traîtres. Une terreur défensive en somme, qui fut suivie de débordements inévitables. En1878, le préfet de police de St. Pétersbourg, le général Trepov, ordonna la torture par le fouet d'un détenu politique. Alors que l'organisation prépare une riposte, une jeune partisanne décide d'agir

seule. Elle se nomme Vera Zassoulitch[154] et n'hésite pas à tirer sur Trépov, le blessant grièvement. Camus écrit:

> L'année 1878 est l'année de la naissance du terrorisme russe. Une très jeune fille, Vera Zassoulitch, au lendemain du procès de cent quatre-vingt-treize populistes, le 24 janvier, abat le général Trepov, gouverneur de Saint-Pétersbourg.[155]

Cet événement était vu par le reste du groupe comme le coup d'envoi de la violence. Peu après, Mezentzev, général de gendarmerie, se fera poignarder. Le procureur de Kiev, le gouverneur de Kharkov et le chef de la gendarmerie de St. Pétersbourg seront eux aussi assassinés. La culmination de la violence atteindra à nouveau le Tsar. En 1879, Soloviov tire cinq balles sur le Tsar, sans le toucher. C'est en cette même année que les choses s'accélèrent. Après le congrès de Voronèse, la *Zemlia I Volia* se sépare en deux fractions, les Modérés et la *Narodnïa Volia* (Volonté du Peuple). Les Modérés, dont faisaient partie Plekhanov, Axelrod et Vera Zassoulitch pour n'en nommer que quelques-uns, avaient pour but d'agir pacifiquement chez les paysans pour une lente conquête des esprits. De l'autre côté, la *Narodnïa Volia* était composée d'Alexandre Mikhailov, d'Andrei

---

[154] Vera Zassoulitch(1849 ou 1851-1919) était une militante politique russe. Elle participa au mouvement populiste (Narodniki), puis à l'organisation du groupe marxiste 'Libération du travail' fondé par Plekhanov. Elle se rallia au Menchévisme en 1903 et désapprouva la révolution socialiste de 1917.

[155] Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 571.

Jeliabov, de Sophia Perovskaïa, et de Nicolas Kibaltchiche. Nous reviendrons sur ces terroristes, qui en 1881, seront responsables de l'assassinat du Tsar Alexandre II, et serviront de modèle aux terroristes de 1905 qui inspireront *Les Justes* . La *Narodnaïa Volia* était formée d'une commission administrative, qui contrôlait le comité exécutif. Ce sera sans surprise, pourtant, que ce comité prendra le dessus et agira sans scrupules vis-à-vis d'une commission administrative finalement inutile face aux procédés de l'assassinat.

Cette brève histoire si mouvementée de la Russie en fin de siècle servira notamment à replacer dans leur contexte les nombreux commentaires que fait Camus dans ses *Carnets*. Ce qui nous intéresse ici est, bien évidemment ,le fait que cette histoire fascinait Camus, qui s'en est servi non seulement pour plusieurs parties de *L'Homme Révolté*, mais notamment comme cadre des *Justes*. Nous reviendrons donc immédiatement à la *Narodnïa Volia*, à propos de laquelle Camus écrit qu' "en russe *volia* signifie *également* volonté et liberté."[156] Cette double signification du mot suggère notamment

[156]Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard. 1964. p. 228.

une interprétation nietzschéenne.[157] Camus explique aussi que "tout membre de la 'Volonté du peuple' s'engageait solennellement à consacrer ses forces à la révolution, à oublier pour elle les liens du sang, les sympathies personnelles, l'amour et l'amitié..."[158] De ce point de vue, il ne se contredit pas dans *Les Justes*. Il ne faut cependant pas oublier que cette pièce traite du groupe de terroristes de 1905, qui n'appartient pas à la *Narodnaïa Volia*, mais à L'*Organisation de Combat*, responsable de trois grands attentats, contre le grand-duc Serge, le grand-duc Vladimir et le gouverneur Kleigels. C'est pourtant 'l'organisation' en général que Camus semble admirer pour son absence de sentimentalité parmi ses membres, thème qu'il abordera dans *Les Justes* , où l'amour et la haine qui dominent les relations complexes entre chacun des membres s'effacent devant leur devoir.

---

[157]Ce qui n'est certainement pas le cas dans la phrase de Nietzsche, volonté de puissance, qui donne en allemand: 'Der Wille zûr Macht." 'Volia' trouve ce double sens par sa racine latine. Comme 'macht' devient 'might' en anglais, 'Wille' en Allemand comme en anglais n'a pas le double sens de'liberté' Il est pourtant interéssant de constater sous le sens Nietzshéen que l'on est nécessairement libre de vouloir, et l'habilité qu'a l'ésprit de vouloir est une faculté de l'homme libre.

[158]Albert Camus, Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 229.

En outre, Camus s'intéresse aux mêmes implications du *Catéchisme Révolutionnaire* de Netchaïev en le citant quand il dit que:

> Le révolutionnaire est un individu marqué. Il n'a ni intérêts ni affaires ni sentiments personnels, ni liens, rien qui lui soit propre, pas même de nom. Tout en lui est happé en vue d'un seul intérêt exclusif, d'une seule pensée, d'une seule passion: la Révolution. [159]

Cette citation, qui se trouve dans ses *Carnets*, est suivie d'une phrase de Camus, "tout ce qui sert la révolution est moral". Ce qui démontre, sarcastiquement, le danger d'une perte de liberté individuelle qui s'éfface alors pour la Cause. En effet, une critique assez sévère de Netchaïev se trouve dans *L'Homme Révolté*, où Camus reprend le même thème, le 'tout est permis' de Netchaïev:

> Il n'a pas seulement disserté sur la destruction universelle, son originalité a été de revendiquer froidement pour ceux qui se donnent à la révolution, le 'Tout est permis', et de se permettre tout en effet. 'Le révolutionnaire est un homme condamné d'avance. Il ne doit avoir ni relations passionnelles ni choses ou êtres aimés. Il devrait se dépouiller même de son nom. Tout en lui doit se concentrer dans une seule passion: la révolution.' Si, en effet, l'histoire, hors de tout principe, n'est faite que de la lutte entre la révolution et la contre-révolution, il n'est pas d'autre issue que d'épouser entièrement une de ces deux valeurs, pour y mourir ou y ressuciter. Netchaïev pousse cette logique à bout. Pour la première fois avec lui, la révolution va se séparer explicitement de l'amour et de l'amitié.[160]

---

[159] Ibid., p. 226.
[160] Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 567.

Camus critique ouvertement la politique de Netchaïev, car l'auteur des *Justes* admirait la fraternité qui se trouvait au sein d'une organisation de révolutionnaires:

> Ils vivent sur le même paradoxe, unissant en eux le respect de la vie humaine en général et un mépris de leur propre vie [...].[161]

Camus accéptait tout autant l'amour qui règnait entre ces révolutionnaires:

> L'amour qu'ils se portent réciproquement, qui fait leur bonheur jusque dans le déset du bagne, qui s'étend à l'immense masse de leurs frères asservis et silencieux, donne la mesure de leur détresse et de leur espoir.[162]

Dans la première citation des *Carnets* de Camus, Netchaïev explique justement que tout révolutionnaire et privé de liens, même au sein de l'organisation. Camus comprend ici le côté dangereux de cette pensée, qui se concrétise dans la *Société de la hache*, de Netchaïev:

> Mais Netchaïev fait plus que de militariser la révolution à partir du moment où il admet que les chefs pour diriger les subordonnés ont le droit d'employer la violence et le mensonge.[...] Il fera plus encore en distinguant des catégories parmi les révolutinnaires, ceux de la première catégorie (entendons les chefs) gardant le droit de considérer les autres comme 'un capital qu'on peut dépenser.'[163]

Ce qui est encore plus frappant, c'est que cette première citation de Netchaïev rejoint presque éxactement le passage de Jean-Paul Sartre

---

[161] ibid., p. 574.
[162] ibid., p. 576.
[163] ibid., p. 568.

tiré de son introduction au livre de Roger Stéphane, *Portrait de l'aventurier*, quand il oppose à l'aventurier le militant:

> Il n'est jamais seul puisqu'il vient à soi à partir de tous. Il n'a ni profondeur ni secret. On lui refuse jusqu'au plus humble complexe: on le constitue à ses propres yeux par des données rigoureusement objectives, on l'explique par sa classe, par la conjoncture historique: il se voit du dedans comme on le voit du dehors: pas de tiroir secret ni ne double fond: c'est pour la commodité qu'il ne parle pas de lui à la troisième personne. Au reste, son existence n'est pas celle d'une pure abstraction: il se connaît comme un membre de la classe et du Parti qui font l'histoire, il sait qu'il est défini par des tâches précises et par un grand espoir, il connaît aussi son coeur qui se nourrit de haine et d'amitié. Pour le reste, il se singulisera par ses actes.[164]

Le texte que Camus nous offre de Netchaïev possède certainement une contradiction que Herzen voyait comme dangereuse, car le révolutionnaire perd sa liberté individuelle, certes, pour les buts précis de la révolution. Camus se rangerait aux côtés de Herzen pour indiquer qu'un 'tout est permis' de Netchaïev est justement une erreur. Mais selon Sartre, la liberté individuelle de l'homme n'est elle pas concrétisée par son choix de rejoindre la révolution? Sartre insiste sur le fait que l'existence du militant n'est pas abstraite: son Moi est défini par la collectivité à laquelle il se joint:

> Car il n'est pas vrai que l'on vous demande d'abdiquer votre Moi: ce serait encore trop d'avoir un Moi à abdiquer. Il faut que l'entrée au Parti corresponde très exactement à l'accession au règne humain: votre Moi, bien loin de vous l'ôter, il vous le donne.[165]

---

[164] Jean-Paul Sartre, "Portrait de l'Aventurier", in Jean-Paul Sartre, Situations, VI. Paris: Gallimard, 1964, p. 9.

[165] ibid., p. 8.

Ainsi le militant de Sartre, comme le révolutionnnaire de Netchaïev, veut justement établir un Moi, dans un système où on le lui refuse. Il est prêt à sacrifier ses intérêts personnels à l'intérêt de tous. Il veut ainsi trouver sa justification, et s'assurer de son existence. Il faut faire ici une distinction précise entre les mots 'exister' et 'vivre'.

En effet, les révolutionnaires de la Russie du XIXème siècle voulaient, justement, exister. Issus de classes bourgeoises, pourquoi ces étudiants entraient-ils dans la révolution, sans avoir eux-mêmes subi les conséquences néfastes du règne du Tsar? Camus, à travers Stepan, suggère que Kaliayev fait partie de "ceux qui rentrent dans la révolution parce qu'ils s'ennuient."[166] Mais la réplique de Kaliayev lui-même nous offre une réponse différente: "je suis rentré dans la révolution parce que j'aime la vie."[167] Camus nous invite à nous demander si Kaliayev aimait la vie, ou si, tout simplement, il n'aimait pas la sienne? C'est ainsi qu'il nous est possible d'éclaircir ce problème d'existence, présent dans la conscience de la jeune bourgeoisie, dont Sartre montre l'hypocrisie:

---

[166] Albert Camus."Les Justes", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 319.

> Mais pour le jeune bourgeois qui tente de communiquer avec les hommes, c'est l'action qui est la fin parce que c'est elle qui doit réaliser cette communication. L'ordre est renversé: il agit pour *se* sauver et choisit une fin pour agir; toute fin est bonne en principe: il suffit qu'elle justifie l'action qui le justifiera. Toutefois son projet fondamental est négatif. Il ne saurait envisager, en effet, de recevoir des hommes une personnalité nouvelle: il voudrait le salut de celle qu'il a. Cela signifie qu'il veut se faire reconnaître par eux dans sa singularité. Pour cela, servir leurs desseins ne suffirait pas: il reconnaîtraient seulement ses services. S'il veut qu'ils acceptent sa nature singulière, il faut qu'il la leur donne. Et comme ils n'en ont que faire, il la détruira en grande cérémonie et les rendra témoins de son sacrifice.[168]

Il faut observer que, dans *Les Justes*, Camus oppose Stepan, qui entre dans la révolution par vengeance, ayant lui-même subi une injustice, à Kaliayev, qui insiste sur l'importance de sa propre mort. Ce suicide indirect le fait exister par les autres, plutôt que vivre par lui-même.[169] Sartre, en parlant toujours du jeune bourgeois, ajoute:

> Perken, un des héros de Malraux, veut '*exister dans un grand nombre d'hommes et peut-être pour longtemps*.' Et il ajoute cette boutade: '*On ne se tue jamais que pour exister*'. Le mort, en effet, n'existe plus que par les autres; il vient hanter leurs nombreuses solitudes; il est repris en charge, bon gré mal gré, il n'est plus seul.[170]

---

[167] ibid., p. 320.

[168] Jean-Paul Sartre, "Portrait de l'Aventurier", in Jean-Paul Sartre, Situations VI. Paris: Gallimard, 1964, p. 15.

[169] Camus semble approcher la même pensée de Sartre sur la bourgeoisie révolutionnaire quand il indique: "Herzen- Bakounine- Tolstoï- Dostoïevski. L'impression de culpabilité chez les intellectuels séparés du peuple. Le 'gentilhomme repentant' (du péché social).".
Albert Camus, Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 225-226.

[170] Jean-Paul Sartre, "Portrait de l'Aventurier", in Jean-Paul Sartre, Situations VI. Paris: Gallimard, 1964, p. 14.

C'est ainsi qu'il faut revenir à la *Narodnaïa Volia*, dont Camus aborde aussi le problème de leur nombre: "Combien étaient les membres de la 'Volonté du peuple''? 500. L'Empire Russe? Plus de cent millions."[171] Il semble ressentir de l'admiration envers ces quelques êtres qui, à eux seuls, veulent provoquer la révolte de tant d'autres.

D'un certain point de vue, les terroristes de la *Narodnaïa Volia*, qui assassinèrent Alexandre II en 1881, possèdent des traits communs avec ceux de 1905. Ici, une confusion pourrait se produire facilement. En effet, si les terroristes des *Justes* sont ancrés dans l'histoire, le degré de similitude avec les êtres réels est cependant difficile à évaluer. Pour ceci, il faut tenir compte du fait que leur description a été faite premièrement par Savinkov, qui les a connus, puis deuxièmement par Camus, qui se base sur ce premier. On peut imaginer une superposition mythique de l'image des terroristes de 1881 à celle des terroristes de 1905. En effet, il y a des similarités frappantes entre ces deux groupes.

---

[171]Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard. 1964. p. 230.

Premièrement, le nombre des terroristes s'établissait à six pour l'assassinat de 1881, il est réduit à cinq pour celui des *Justes* . Le premier de ces six terroristes s'appelait Alexandre Mikhaïlov, qui était considéré par ses contemporains comme le 'poète'[172] de l'organisation, ce qui le rapprocherait de Kaliayev dans l'interprétation de Camus, Le second, Nicolas Kibaltchiche qui aurait fait trois ans de prison et qui était chargé de fabriquer les bombes, se rapprocherait de Stepan Fedorov, un personnage créé par Camus qui n'existe donc pas dans les mémoires de Savinkov.[173]La troisième, Sofia Lvovna Perovskaïa(1853-1881), révolutionnaire anarchiste russe, fille du gouverneur de Saint-Pétersbourg, fut arrêtée et exécutée pour sa participation à l'attentat contre Alexandre II. Camus écrit dans ses *Carnets* :

> Sofia Perovskaïa montant sur l'échafaud avec ses camarades de combat en embrasse trois (Jeliabov, Kilbatchiche et Mikhailov) mais pas le quatrième, Ryssakov, qui s'était pourtant bien battu, mais qui, pour avoir la vie sauve, avait livré une adresse et causé la perte de trois autres camarades. On pend Ryssakov qui meurt dans la solitude. C'est Ryssakov qui lança la bombe sur Alexandre II. Intact , le tsar dit: "Grâce à dieu, tout va bien." "Nous allons voir si tout va bien", répliqua Ryssakov. Et une deuxième bombe, celle de Grinevitski, abat l'empereur.[174]

---

[172] "Celui que ses camarades considéraient comme 'un vrai poète de l'âme'." Constantin de Grunwald. Alexandre II et son temp. Paris: Editions Berger-Levrault, 1963, p. 358.

[173] Stepan n'était pas chargé de fabriquer les bombes mais, par coincidence aurait passé trois ans au bagne.

[174]Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 230.

Les quatrième et cinquième terroristes sont les lanceurs de bombes, Ryssakov et Grinevitski. Ce sera, cependant, le sixième le plus intéressant, peut-être, pour la composition des *Justes* . En effet, Andrei Jeliabov, sorti de l'université, se trouve être le rival de Mikhailov. Camus écrit à son sujet:

> Jeliabov, qui organise l'assassinat d'Alexandre II, arrêté 48 heures avant le drame, demande à être exécuté en même temps que Ryssakov qui a jeté la bombe. 'Seule la lâcheté du gouvernement expliquerait qu'on ne dressât qu'une potence au lieu de deux.'[175]

Ce Jeliabov aurait tout du chef Annenkov des *Justes*, un autre nom et que Camus donne à Savinkov, et une rivalité au sein de ce groupe a peut-être invité Camus à inventer la rivalité Stepan-Kaliayev. C'est à présent que nous aborderons un texte qui est à l'origine directe des *Justes* : *Mémoires d'un terroriste*, de Boris Savinkov.

Boris Viktorovich Savinkov est né en 1879 à Kharkov, d'un père juge. Il passera le début de sa vie à Varsovie, durant l'oppression tsariste des Polonais. Il sera renvoyé de l'Université de Saint-Pétersbourg pour avoir pris parti dans des révoltes estudiantines, et sera exilé à Vologda. C'est là qu'il rejoindra le parti

---

[175]Ibid., p. 260.

des Révolutionnaires. Là aussi, il rencontrera Azev, et deviendra son associé. Sa carrière, en tant que terroriste, sera pourtant courte. Se cachant sous l'identité d'un homme d'affaires anglais, il n'organise que quelques attentats. En effet, après l'assassinat de Plevhe le 18 juin 1904, et celui du Gouverneur de Moscou, le 17 février 1905, il sera arrêté à Sébastopol en 1906, mais réussit, mystérieusement, à s'évader. Son lien à un des terroristes, Azef, pourtant responsable de plusieurs trahisons, sera inaltérable et jusqu'à sa mort il croira en son innocence. En 1911, il se réfugie à Paris pour revenir en Russie durant la révolution, et se joint aux Mencheviks. Il réussit à devenir ministre député de la guerre, mais sa haine de Lénine l'amène à affirmer qu'il lui tirerait dessus sans scrupules.[176] Le 27 Août 1924, il est arrêté et son procès lui vaut une peine de dix ans de prison, où il se suicide, a-t-on dit. Mais la vraie cause de sa mort reste indéterminée, car seuls les officiers soviets auraient vu le corps.

Bien que Savinkov ait écrit trois romans, *Mémoires d'un terroriste* (Vospominaniya terrorista) serait apparemment le seul que Camus ait lu. En effet, ce texte fut commencé en 1908, mais

---

[176]Karol Wedziagolski. Boris Savinkov: Memoirs of a Terrorist. Clifton: Kingston Press. 1988. p. xiv.

publié à Kharkov en 1926. Camus aurait donc lu la première traduction française faite par Bernard Taft en1931. Pour *Les Justes*, Camus n'utilise que le deuxième chapitre du livre (le premier traitant de l'assassinat de Plevhe). Ce deuxième chapitre décrit le parcours, étape par étape, de l'assassinat du Grand Duc Sergei Aleksandrovich, gouverneur de Moscou, par Ivan Platonovich Kalyaev (1877-1905). L'organisation pour laquelle il travaille est la semi-indépendante Organisation de Combat (*Boevaya organizatsiya*), une fraction du Parti Socialiste Révolutionnaire.[177]

Ce texte est extrêmement intéressant pour deux raisons. La première, c'est que nous trouvons ici la narration censée être 'vraie' de ce qui s'est passé, et sur laquelle Camus se base. Le refus de Kaliayev de tuer les neveux du Grand Duc n'est certainement pas une invention de Camus. La deuxième raison, c'est que nous constatons que Camus est amené à introduire des changements très particuliers, faisant des *Justes* une oeuvre plus complexe qu'une simple adaptation. En effet, Camus garde le nom de Kaliayev, mais change celui de Dora Brilliant en Dora Doulebov, celui de Voinarovski en

[177] Dans ce texte, qui traite d'une évolution de la Narodnaïa Volia, il est clair ici aussi que le comité executif semblait controller beaucoup plus qu'il le devait.

Voinov, celui de Boris Savinkov en Annenkov, et il invente les personnages de Stepan Fedorov, de Foka et de Skouratov.

Pour Roger Quilliot, ces changements apportent une 'universalité' à l'oeuvre, une idée qui correspond bien à la pensée de Camus.[178] Quilliot écrit:

> Bref, il a débarrassé la pièce des emprunts trop directs qu'il avait faits au récit de Savinkov, sans doute pour donner à sa pièce une valeur plus générale et plus intemporelle. De même, pour en éviter une interprétation trop actuelle, il remplace le mot 'parti' par organisation. Enfin, et selon cette volonté de dépersonnalisation qu'il énonçait au même moment en ces termes 'Depuis mes premiers livres (*Noces*) jusqu'à *la Corde* et l'*Homme Révolté* , tout mon effort a été en réalité pour me dépersonnaliser', il efface des propos qui expriment trop visiblement sa propre pensée.[179]

Peut-être, Quilliot emploie-t-il le mot 'pensée' un peu trop rapidement, car il se trouve y avoir une grande différence de signification entre 'se dépersonnaliser' et 'ne pas exprimer sa propre pensée'. Cependant, pour une comparaison plus détaillée entre le texte de Camus et celui de Savinkov, il faudrait se reporter à l'article de Peter G. Christensen intitulé "Camus and Savinkov, Examining the Problems of Terrorism". Ce texte commente la plupart des changements, qui, selon Christensen, "ne rendent pas seulement la

---

[178] Ici nous pensons non seulement à son théâtre accessible à tous, mais aussi à son insistance pour rendre la plupart de ses oeuvres atemporelles.

pièce de Camus plus personnelle et moins politique que les *Memoires* de Savinkov. Elles nous entraînent à plus nous concentrer sur les actions elles-mêmes plus que sur leur conséquences."[180] En effet, Christensen précise, avec raison, que *Les Justes* est une pièce qui renvoie plus à la pensée qu'à un réalisme voulu dans l'action. Christensen indique encore que la plus grande différence entre ces deux textes est que Camus développe l'idée du suicide chez presque tous les membres de l'organisation, ce qui n'est presque pas abordé dans le texte de Savinkov. En effet, dans le texte de Savinkov, seulement Dora a le désir de mourir plutôt que de tuer:

> Dora lived only by one thing -her faith in terror. Loving the revolution, tortured by its failures, recognizing the necessity of killing Von Plevhe, she nevertheless feared this killing. She could not compromise with the spilling of blood. It was easier for her to die than to kill.[181]

Ce sera tout de même Dora qui détiendra le pouvoir de communiquer cette idée aux autres personnages dans la pièce de Camus.[182] Cependant, il nous sera encore plus utile de revoir les parties de *L'Homme Révolté* dans lesquelles Camus explique lui-même

---

[179] Roger Quillot, 'Présentation', in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1817.
[180] Peter G. Christensen, "Camus and Savinkov: Examining the Problems of Terrorism" in Scottish-Slavonic-Review. Glasgow: Autumn 1993, p.36.
[181] Boris Savinkov, Memoirs of a terrorist. New York: Albert & Charles Boni, 1931, p. 42.

pourquoi Savinkov l'a autant intéressé. Il commence par nous indiquer que "les meurtres de Plehve par Sazonov, et du grand-duc Serge par Kaliayev, en 1905, marquent les points culminants de ces trente années d'apostolat sanglant et terminent, pour la religion révolutionnaire, l'âge des martyrs."[183] Puis il va au delà en voyant, en l'importance de Kaliayev, la figure type du terroriste: "pour celui qui examine avec un peu de passion l'histoire de cette période, Kaliayev, dans son passage vertigineux, lui tend la figure la plus significative du terrorisme."[184] Ce sera en effet cette "figure la plus significative du terrorisme" que nous examinerons en grand détail dans le chapitre suivant. Mais comment Camus voit-il donc les terroristes du début du siècle? Il admire leur courage:

> Ce sont des hommes d'exigence. Les derniers dans l'histoire de la révolte, ils ne refuseront rien de leur condition ni de leur drame. S'ils ont vécu dans la terreur, 's'ils ont eu foi en elle' (Pokotilov), ils n'ont jamais cessé d'y être déchirés. L'histoire offre peu d'exemples de fanatiques qui aient souffert de scrupules jusque dans la mêlée. Aux hommes de 1905, du moins, les doutes n'ont jamais manqué. Le plus grand hommage que nous puissions leur rendre est de dire que nous ne saurions, en 1950, leur poser une seule question qu'ils ne se soient déjà posée et à laquelle, dans leur vie, ou par leur mort, ils n'aient en partie répondu.[185]

---

[182] le thème du suicide ainsi que d'autres sont abordés en détails dans le troisième chapitre.
[183] Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 571-72.
[184] ibid., p. 573.
[185] ibid., p. 573.

Il y a là un certain pessimisme qui pousse presque le lecteur à se demander, si Camus admire oppose ces êtres, qui se posèrent tant de questions, à ceux qui, durant le début des années quarante, ne s'en posèrent pas assez.

Camus admire aussi, chez Kaliayev, ce que possède tout héros camusien, son refus des secours de la religion:

> Kaliayev, lui, croit en Dieu. Quelques minutes avant un attentat qui sera manqué, Savinkov l'aperçoit dans la rue, planté devant un icône, tenant la bombe d'une main et se signant de l'autre. Mais il répudie la religion. Dans sa cellule, avant l'exécution, il en refuse les secours.[186]

Ce reniement du pardon de Dieu le rend, pour Camus, plus humain, et ce sera à cause de cet 'humanisme' peut-être ambigu au premier abord qu'il montrera une grande compréhension à leur égard:

> Au milieu d'un monde qu'ils nient et qui les rejette, ils tentent, comme tous les grands coeurs, de refaire, homme après homme, une fraternité.[187]

Ce sera finalement le sacrifice de leur vie pour celle de tous qui leur donnera tout aussi bien une valeur de martyrs, par un suicide calculé, et peut-être aussi, justifié:

> Ce petit groupe d'hommes et de femmes, perdu dans la foule russe, serrés les uns contre les autres, choisissent le métier d'exécuteurs auquel rien ne les destinait. Ils vivent sur le même

[186] ibid., p. 573-574.
[187] Ibid., p .576.

> paradoxe, unissant en eux le respect de la vie humaine en général et un mépris de leur propre vie, qui va jusqu'à la nostalgie du sacrifice suprême.[188]

Cependant, Camus se contredit, en expliquant dans ses *Carnets* que ce type de raisonnement sur le meurtre/suicide est faux :

> Terrorisme. La grande pureté du terrorisme style Kaliayev, c'est que pour lui le meurtre coïncide avec le suicide. [...] Une vie est payée par une vie. Le raisonnement est faux, mais respectable. (Une vie vraie ne vaut pas une vie donnée.) Aujourd'hui le meurtre par procuration. Personne ne paye. 1905 Kaliayev: le sacrifice du corps. 1930: le sacrifice de l'esprit.[189]

En effet, sa phrase entre parenthèses mérite une analyse détaillée. Une 'vie donnée' serait pour lui la définition du suicide révolutionnaire. Une vie donnée pour la révolution, contre des idées, pour le changement, etc. La vie vraie, serait celle qui ne veut pas être donnée, ou sacrifiée, celle du Grand Duc entre autres. C'est ainsi que cette contradiction commence. Camus admire le meurtre qui coïncide avec le suicide, mais cette méthode, qui est tout de même glorifiée dans *Les Justes,* serait 'fausse'. La dernière partie de ce texte nous intéresse tant autant, car elle aborde un sujet que nous traiterons au chapitre suivant, une comparaison entre ce que peut être le terrorisme de 1905, et celui de 1930; pour Camus, une comparaison entre le 'sacrifice du corps' par le groupe de Savinkov, (une vie est

---

[188] ibid., p. 574.

payée par une autre) face au meurtre par procuration d'aujourd'hui, ou le 'sacrifice de 'l'esprit' (personne ne paye).

Cependant, Camus ne s'est pas inspiré du texte seul de Savinkov pour nous restituer son adaptation de ces meurtriers délicats. En effet, Dostoïevski et les vrais terroristes responsables de l'assassinat du Tsar Alexandre II, et Dostoïevski, et Herzen et d'autres encore auront contribué au résultat final des *Justes*. Olivier Todd évoque en passant ce qui est, pour lui, la source des *Justes* :

> Dans cette pièce, bien accueillie, qui touche plus le public, Camus remonte à l'époque pré-révolutionnaire des nihilistes. Il a beaucoup parlé de leurs tourments avec Lazarevitch. Camus s'inspire des terroristes du parti socialiste révolutionnaire en février 1905. Conservant le nom d'un héros, Kaliayev, il s'en tient à la trame historique et invente d'autres personnages. Une jeune femme, Dora, fabrique une bombe que son amant lancera sur la voiture du grand-duc Serge, gouverneur de Moscou.[190]

En effet, Camus conserve le nom de Kaliayev. Cependant, Todd ne dit pas que tous les personnages autres que Kaliayev ont réellement existé, sans avoir nécessairement conservé leur nom dans l'adaptation de Camus. N'aurait-il pas lu l'introduction aux *Justes* faite par Camus lui-même?

> Si extraordinaire que puissent paraître, en effet, certaines des situations de cette pièce, elles sont pourtant historiques. Ceci ne

[189]Albert Camus, Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 199.
[190]Olivier Todd, Camus une vie. Paris: Gallimard, 1996, p. 477.

> veut pas dire, on le verra d'ailleurs, que *Les Justes* soient une pièce historique. Mais tous mes personnages ont réellement existé et se sont conduits comme je le dis. J'ai seulement tâché de rendre vraisemblable ce qui était déjà vrai. [...] J'ai même gardé au héros des *Justes* , Kaliayev, le nom qu'il a réellement porté. Je ne l'ai pas fait par paresse d'imagination, mais par respect et admiration pour des hommes et des femmes qui, dans la plus impitoyable des tâches, n'ont pas pu guérir de leur coeur.[191]

En effet, le mot 'inventer' d'Olivier Todd est peut-être un peu fort, quand on sait qu'il y a un simple changement de noms, où une 'adaptation' de personnages ayant réellement existé. Quilliot montre la complexité des emprunts historiques pour le seul personnage de Skouratov:

> C'est à Vera Figner comme au lieutenant Schmidt qu'il emprunte le thème du procès comme couronnement de l'action révolutionnaire: à Maria Kolouguaia, que ses camarades avaient accusée à tort de trahison, comme à Ryssakov qui avait consenti à servir d'indicateur, l'idée du chantage auquel se livre Skouratov. Quant à Zoubatov, directeur de police, qui plaidait pour les accusés et les gagnait à la police, il est sans doute l'original de ce même Skouratov.[192]

L'idée de la glorification du procès qui fait suite à l'action révolutionnaire, qui est attribuée à Dora dans la pièce de Camus, aurait elle aussi son origine en Vera Figner, à propos de qui Camus écrit ces quelques mots dans ses *Carnets*.: où elle "devai[t] vivre, vivre pour être jugée. Car le procès couronne l'activité du

---

[191] Albert Camus, "Prière d'insérer (1949)", in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962, p. 1826.
[192]Roger Quillot, 'Présentation', in Albert Camus, Théâtre Récits Nouvelles. Gallimard, 1962, p. 1816.

révolutionnaire."[193] Même des allusions à la Deuxième Guerre Mondiale se retrouvent dans le personnage de Foka qui, à lui seul, semble incarner la grande problématique de l'après-guerre: "Le leitmotif de la défense de Goering au procès de Nuremberg reprend cette idée: 'le vainqueur sera toujours le juge et le vaincu l'accusé.' Cela peut sans doute se discuter."[194] Et en effet, Camus montre la face cachée de cette pensée:

> Mais alors on ne comprend pas Rosenberg quand il dit au procès de Nuremberg qu'il n'avait pas prévu que ce mythe mènerait à l'assassinat. Lorsque le procureur anglais observe que, 'de *Mein Kampf*, la route était directe jusqu'aux chambres à gaz de Maïdanek', il touche au contraire au vrai sujet du procès, celui des responsabilités historiques du nihilisme occidental, le seul qui n'ait pas été vraiment discuté à Nuremburg, pour des raisons évidentes. On ne peut mener un procès en annonçant la culpabilité générale d'une civilisation. On a jugé sur les seuls actes qui, eux du moins, criaient à la face de la terre entière.[195]

Il se trouve là une critique sévère du nihilisme des philosophes allemands, qui se trouvèrent, selon Camus, à la base de la réalisation du nazisme.

C'est ainsi qu'il nous sera possible de conclure que *Les Justes* sont en effet une 'adaptation' au sens large du mot, le produit non seulement du texte de Savinkov, mais de toute une tranche de

---

[193] Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 231.

l'histoire du terrorisme russe, depuis ses sources intellectuelles jusqu'à ses protagonistes révolutionnaires:

> La Russie est, à cette époque, une nation adolescente accouchée au forceps, depuis un siècle à peine, par un tsar encore assez naïf pour couper lui-même les têtes des révoltés. Il n'est pas étonnant qu'elle ait poussé l'idéologie allemande jusqu'aux extrémités de sacrifice et de destruction dont les professeurs allemands n'avaient été capables qu'en pensée. Stendhal voyait une première différence des Allemands avec les autres peuples en ce qu'ils s'exaltent par la méditation au lieu de se calmer. Cela est vrai, mais plus encore de la Russie. Dans ce pays jeune, sans tradition philosophique, de très jeunes gens, frères des lycéens tragiques de Lautréamont, se sont emparés de la pensée allemande et en ont incarné, dans le sang, les conséquences. Un 'prolétariat de bacheliers' a pris alors le relais du grand mouvement d'émancipation de l'homme, pour lui donner son visage le plus convulsé. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, ces bacheliers n'ont jamais été plus de quelques milliers. A eux seuls pourtant, face à l'absolutisme le plus compact du temps, ils ont prétendu libérer et , provisoirement , ont contribué à libérer, en effet, quarante millions de moujiks. La presque totalité d'entre eux ont payé cette liberté par le suicide, l'éxécution, le bagne ou la folie. L'histoire du terrorisme russe peut se résumer à la lutte d'une poignée d'intellectuels contre la tyrannie, en présence du peuple silencieux.[196]

Camus aurait donc emprunté des idées, des personnages, des actions pour composer une oeuvre qui lui permettra de transmettre ses propres idées sur un sujet encore contemporain quand il écrit sa pièce , et pour un public qui se demande comment juger le terrorisme dans la société.

---

[194]Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 587.
[195] ibid., p. 587.
[196] ibid., p .556.
texte inspiré nottament d'une phrase inscrite dans ses carnets:"On peut considérer l'histoire entière du terrorisme russe comme celle de la lutte entre les intellectuels et l'absolutisme, en présence du peuple silencieux." Albert Camus, Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 270.

III

"Peut-on parler de l'action terroriste sans y prendre part?

C'est en Novembre 1946 que Camus se prononce sur l'invention la plus catastrophique que le monde ait jamais connue. Cette invention, qui aura mis fin à la deuxième guerre mondiale, annonça cependant une terreur d'un style différent. Le fait de pouvoir tuer autant de personnes d'une façon aussi rapide et efficace que le permettait la bombe atomique effrayait Camus, qui en voyait les conséquences dans toute leur horreur. En effet, quoi de plus perspicace que cette déclaration écrite, au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale et donc avant l'instauration de la "guerre froide", publiée dans *Combat* et intitulée "Le siècle de la peur":

> Le XVIIème siècle a été le siècle des mathématiques, le XVIIIème celui des sciences physiques, et le XIXème celui de la biologie. Notre XXème siècle est le siècle de la peur. On me dira que ce n'est pas là une science. Mais d'abord la science y est pour quelque chose, puisque ses derniers progrès théoriques l'ont amenée à se nier elle-même et puisque ses perfectionnements pratiques menacent la terre entière de destruction. De plus, si la peur en elle-même ne peut être considérée comme une science, il n'y a pas de doute qu'elle ne soit cependant une technique.[197]

---

[197]Albert Camus, "Ni Victimes ni Bourreaux" in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 331.

La technique de la peur, instituée par la terreur d'un holocauste nucléaire, voilà la définition de ce siècle tel que le voyait Camus. Et même si ce fut le cas, et ce l'est encore aujourd'hui, ce terrorisme d'état fut accompagné par cet autre type de terrorisme dont Camus avait touché le sujet d'encore plus près dans *Les Justes,* mais aussi dans son *Homme Révolté* , où il disserte sur la justification de l'utilité du terrorisme qui hante cette fin de siècle, et qui menace le prochain.

En effet, et peut-être comme conséquence directe de l'invention de la bombe atomique, les mouvements de révoltes internationales (de pays contre d'autres pays), se voient de plus en plus contraints à employer d'autres moyens, que la guerre ouverte, qui peut être beaucoup plus dangereuse. et optent pour une guerre de guérilla à l'échelle mondiale, ou bien évidemment une politique agressive (sanctions économiques, etc.). La bombe aurait même créé un degré de disuasion militaire évident jusque dans la politique étrangère de chaque pays, mais aussi dans les décisions à opter pour une autre forme de conflit. John J. Mearsheimer, interne au *Arms Control and Disarmament Agency,* nous définit ce mot qui évoque finalement plus qu'une philosophie:

> Deterrence, in its broadest sense, means persuading an opponent not to initiate a specific action because the perceived benefits do not justify the estimated costs and risks.[198]

Cette définition, qui finalement ne s'éloigne pas du thème de la fin et des moyens évoqué dans *Les Justes*, semble pourtant trop simplifiée, et ne démontre pas à quel coût cette paix est possible, celui de vivre dans une peur constante. Patrick M. Morgan, analyse plus précisément les dangers de cette méthode de disuasion:

> Deterrence involves manipulating someone's behavior by threatening him with harm. The behavior of concern to the deterrer is an attack: hence, deterrence involves the threat to use force in response as a way of preventing the first use of force by someone else.[199]

Morgan, lui, trouve que cette méthode n'a pas nécessairement amené des aspects positifs aux évènements de ce siècle:

> Atomic weapons capped a revolution in weaponry that had made war progressively less tolerable, yet the history of this century was a showcase of insensitivity to that fact. The answer seemed to be use of this frightful new weapon to sustain deterrence, a primitive tactic but quite possibly pitched at the proper level to keep the primitives on the other side in line. Eventually the same tactic was extended to non-nuclear weapons as well, partly out of a fear that a non nuclear war might well escalate.[200]

Ce ne pourrait être en effet qu'une tactique 'primitive' qui laisserait le peuple mondial vivre dans une peur constante telle qu'il la vivait

---

[198] John J. Mearsheimer. Conventional Deterrence. New York: Cornell University Press, 1983, p. 14.
[199] Patrick M. Morgan. Deterrence A conceptual analysis. Beverly Hills: Sage, 1983, p. 8.

durant la guerre froide des années 80. Cependant, c'est cette impossibilité d'un conflit ouvert entre deux pays qui nourrit le terrorisme international, une tactique tout aussi primitive.[201]

De plus, à l'intérieur d'un même pays, les gens se révoltent à coup de grenades lancées dans des cours d'écoles, de valises piégées dans des avions ou de coups de mitraillettes dans les rues: chaque individu est ciblé par un hasard qui tirent de l'absurde, et ce style de terrorisme commencé par les anarchistes du 19ème siècle se prépare à rentrer dans une nouvelle ère. Cependant, Camus n'avait pas prévu ce côté atroce que prit le terrorisme en Algérie même, et de son vivant, qui le conduira le 22 janvier 1956 à aller à Alger lire un plaidoyer intitulé *Trève pour une guerre civile en Algérie*. Camus est d 'autant plus impliqué dans cette situation qu'elle a pour protagonistes ses deux patries. Il ne veut cependant pas 'faire dans la politique', peut-être après sa brève adhésion au parti communiste, qui, faite cependant presque deux décennies auparavant, lui laissa un goût amer des institutions politiques. Serait-ce aussi parce qu'il

---

[200] ibid., p. 8.
[201] Pour plus de détails sur la disuasion nucléaire, voir les livres de Anthony Kenny. The logic of deterrence. London: Firethorn Press, 1985 et de Louis René

pense que l'utilité de l'écrivain se situe plutôt à un niveau moral. Camus reste tout de même engagé, et *Les Justes* l'amènent à une position bien définie envers le terrorisme. C'est ainsi qu'il nous faut éclaircir cette position, qui se reflète aussi bien dans *L'Homme Révolté*, comme dans toutes les oeuvres fictives de Camus, d'où, d'ailleurs, le meurtre est rarement omis. Une position, donnée par une réponse à cette fameuse question qui ne cesse de se poser dans *Les Justes* : la fin justifie-t-elle les moyens?

Le meurtre, comme nous l'avons déjà dit, est rarement exclu de l'oeuvre camusienne. Mais quelle différence entre, par exemple, le meurtre commis par Meursault, et le meurtre commis par Kaliayev? C'est ici que nous entrons dans un problème de lexique, car pourquoi parlons-nous du 'meurtre' d'un arabe, de 'l'assassinat' du Grand-Duc, et de 'l'exécution' de Meursault: trois mots qui désignent pourtant tous un homme qui en tue un autre. Qu'il soit bourreau, assassin, ou meurtrier, le résulat est toujours le même. Et Camus est conscient de ce problème. En effet, dans *Les Justes*, il joue avec ce thème en

---

Beres. Mimicking Sisyphus: America's countervailing nuclear strategy. Lexington: Heath & Company. 1983.

opposant Kaliayev à Foka, deux 'assassins' qui suivent des ordres, et justifient leurs actions par le pouvoir, ou bien par une révolte contre lui. Mais la question est beaucoup plus vaste, car Camus nomme le chapitre dédié aux *Justes* dans *L'Homme Révolté* , "Les Meurtriers délicats". L'assassinat serait-il un 'meurtre délicat'? Alors, pourquoi ne pas l'avoir appellé "les terroristes délicats"?

C'est ainsi qu'il nous est impossible d'entrer dans ce débat sans avoir une définition claire du terrorisme. Il est d'autant plus difficile de le faire sachant que ce mot, comme beaucoup d'autres, change de signification de siècle en siècle, et, à présent, de décennie en décennie. En effet, le terrorisme des révolutionnaires de 1905 est bien différent du terrorisme d'aujourd'hui, qui consiste en détournements d'avions, voitures piégées, bombes suicides, assassinats en série et villages décimés. Peter Calvert, auteur de plusieurs textes sur les rapports entre terreur et révolution, examine les liens avec la guerre et voit leur représentation dans la mythologie grecque:

> In Ancient Greek mythology, terror (phobos) and dread (Deimos) were the names given to the twin horses that drew the chariot of Ares (Mars), the god of war. War and revolution are intimately related. Not only is revolution like war in that it involves the convincing use of force or of the threat of force, but the 'great social revolutions' have been both influenced by and given rise

> to wars, and some recent theorists have sought to subsume the theory of revolution under that of war as 'internal war'.[202]

Il est évident que guerre et révolution n'ont pas été souvent dissociées à travers l'histoire. Cependant, avant d'examiner les rapports entre terrorisme et révolte ou révolution, il faut comprendre qu'il y a une différence entre l'abstrait de la terreur qui est psychologique et le concret du terrorisme qui met en oeuvre des idées, comme l'explique Noel O'Sullivan dans un texte sur l'idéologie de la terreur:

> It is this ideological aspect which is the key, in particular, to the vital distinction which must be made between 'terror' and 'terrorizing', on the one hand, and 'terrorism' on the other. Terror refers to a psychological state- the state, that is, of extreme fear and anxiety. The addition of an 'ism', however, lifts the concept out of the realm of psychology and relocates it in the sphere of beliefs and ideas. To that extent, Paul Wilkinson is perfectly correct when he observes that 'political' terrorism cannot be understood outside the context of the development of terroristic, or potentially terroristic, ideologies, beliefs and life-styles. Terrorism as we know it, in a word, is essentially the creation of ideological politics.[203]

Cette politique idéologique serait alors une forme de combat qui 'propose' une révolution plutôt que d'en être une. Une révolte en quelque sorte qui évoque l'idée de changement par la terreur. La définition qui suit décrit plus précisément l'idéologie du terrorisme:

---

[202] Peter Calvert," Terror in the Theory of Revolution", in Noel O'Sullivan, Terrorism, Ideology, and Revolution. Brighton: Wheatsheaf Books, 1986, p. 27.
[203] Noel O'Sullivan, "Terrorism, Ideology and Democracy" in Noel O'Sullivan, Terrorism, Ideology, and Revolution. Brighton: Wheatsheaf Books, 1986, p. 5.

> Terrorism is the use of violence in order to induce a state of fear and submission in the victim. The object of terrorism is to secure a change or modification in the behavior of the intended victim himself or to use him as an example for others. The violence or terrorism is the ultimate of coercion, wether actually applied or merely used as a threat. The use of terrorist violence is based on the assumption that the intended victim is unreasonable and incapable of seeing the viewpoint of the terrorist, that the victim cannot be persuaded but only compelled, in a manner by which he has absolutely no choice except to surrender.[204]

Si le terrorisme cherche à aboutir à un changement quelconque, dans un système où l'on ne lui laisse plus le choix d'agir autrement, il comprend, cependant, plusieurs méthodes d'action. La première, la plus efficace et la plus employée, est celle dont Camus se sert dans *Les Justes* : l'assassinat politique.

Si le meurtre d'un chef d'état provoque un choc certain mais aussi une terreur générale, ce n'est pas toujours le cas. En effet, l'assassinat de chef d'état ne fait pas partie de la société contemporaine française où la démocratie semble fonctionner. Cependant, il ne faut pas oublier que pendant des siècles, et même encore aujourd'hui, dans d'autres pays, ce type d'action est une méthode tout à fait courante de prendre le pouvoir, faute d'élections

---

[204] Ezzat A Fattah, "Terrorist Activities and Terrorist Targets: A Tentative Typology", in Yonah Alexander and John M. Gleason, Behavioral and Quantitative Perspectives on Terrorism. New York: Pergamon Press, 1981, p. 13.

ou de régime démocratique. D'autant plus, certains pays, dont de soi-disant démocraties, subissent des assassinats politiques, organisés par des mouvements de révoltes le plus souvent, ou, parfois, simple résultat d'un fanatisme isolé. Aux Etats-Unis, par exemple, après l'assassinat du président Kennedy, de Martin Luther King, du sénateur Kennedy, le président Johnson voulut éclaircir ce problème en formant The National Commission on the Causes and Prevention of Violence. Feliks Gross, de l'université de New York, fut apellé en 1968 à écrire une étude pour cette commission sur l'assassinat politique en Europe de l'Est. Selon lui, l'assassinat politique a plusieurs origines, qui peuvent se concrétiser de façons différentes:

> Almost a century-long experience in violence in politics, especially individual violence, suggests a clear distinction between what might be called isolated political assassination and a tactical one, known as individual terror. Since the creation of states, men of politics have been assassinated by competitors to power. Tyrants were killed by those seeking freedom, vengeance, or desiring tyranny for themselves. Statesmen were killed by political fanatics and the mentally disturbed. Those are, however, isolated cases of temporary conspiracies on individuals. Elimination of a single or of a few was the goal of such attempts. The Russian and East European past, however, suggests a long history of tactical terror. Individual assassination in the latter case was a political method, a tactic guided by a strategy and led to systematic violent activities against individuals. Unlike the first type of assassination, which was a rather unique occurrence, individual terror as tactics had in certain cases a duration of over thirty years. In the United States, perhaps the violent activities of the one time Ku Klux Klan resemble this type of tactic.[205]

---

[205] Feliks Gross, Violence in Politics. La Haye: Mouton, 1972, p. 1.

Gross indique une différence non négligeable entre le type d'assassinat entrepris pour des fins lucratives où par un fanatisme isolé d'un côté, et le meurtre systématique d'hommes politiques d'un autre, qui, lui, amène à une stratégie de la terreur, telle que créée par les révolutionnaires de 1905, les 'meurtriers délicats' d'Albert Camus:

> The tendency toward terroristic tactics in Russia grew slowly before it was accepted as a major political technique by a small revolutionary group called 'People'sWill' (Narodnaya Volya). At the origin of this tactic were the failures of the revolutionary party to win the people. especially the peasantry. as well as the futility of liberal attempts. even of moderate conservatives. to bring about reforms by legal means. True. some avenues of change. some institutions like Zemstvo were still there. But efforts of the liberals were frustrated. the institutional mechanism was rather obsolete. perhaps not suited for such changes as they were needed. Individual terror was conceived as the means toward weakening the government . At its beginnings this was a tactical orientation of a small. idealistic group. composed largely of students. representatives of the 'educated' classes. the so-called 'intelligentsia'. Masaryk's remark was penetrating when he wrote that the Russian revolutionary movement of the seventies and eighties was above all political. and 'it was an aristocratic struggle for freedom waged against tsarist absolutism.' The ideology of the young revolutionaries was . in spite of its collectivist appeal. individualistic. even personalistic. The large participation of women was striking. Women were early admitted to Russian universities; already in 1886 about at thousand women studied in Russian academic schools. Interestingly enough. among women sentenced for politicial crimes. the percentage of 'educated' was exeedingly high. Thus. "The People's Will' was a movement of an educated and to a large extent and isolated few. They identified themselves with the peasantry and the working class. but their appeal to both was at this time with little reponse. The peasants mistrusted the educated.[206]

---

[206] ibid., p. 25.

Gross n'oublie pas d'indiquer que ces révolutionnaires emploient cette tactique de terreur individuelle afin d'affaiblir le régime tsariste, uniquement faute d'avoir pu convaincre le peuple d'une façon efficace dans un système totalitaire. L'assassinat du Grand-Duc n'est pas un événement isolé afin de le remplacer, ou afin de lui reprocher une action (une jacquerie urbaine, par exemple). Cet assassinat fait partie d'une action plus vaste, qui tue des individus pour affaiblir ce qu'ils représentent. L'assassinat politique, tel qu'appliqué par les révolutionnaires des *Justes* est bien une action terroriste ainsi qu'un meurtre délicat, puisqu'il est calculé. Le meurtre, l'assassinat et l'exécution peuvent finalement tous faire partie d'une action terroriste si c'est elle qui les justifie. Le meurtre d'un chef d'état par un fou ne sèmera pas autant de terreur que le même meurtre calculé par un groupe de révolutionnaires organisés. En effet, même si le résultat, la mort d'un homme, est le même, les conséquences en sont nécessairement différentes.

Le but principal recherché est l'attention. La revendication médiatique qui remplace aujourd'hui en quelque sorte le procès, ou l'éxecution des terroristes de 1905. Elle veut montrer au peuple d'un

pays que quelque chose ne va pas, ou bien obtenir l'attention internationale. Le terrorisme "est alors à la fois un signal d'alarme et un appel",[207] comme l'indique Roland Gaucher dans son étude intitulée *Les Terroristes*. Si cette méthode voulait arriver à ses fins à travers la compassion du peuple, elle veut aujourd'hui l'obtenir par la terreur, la peur. Cependant, le terrorisme n'est peut-être pas toujours la première méthode essayée par ceux qui désirent un changement, elle est souvent la dernière. François Furet, dans un texte intitulé "Terrorisme et Démocratie" indique clairement que l'action terroriste survient lorsque le système politique établi n'offre aucun autre choix possible:

> En effet, le recours à la destruction d'objets physiques ou au meurtre d'êtres humains, caractéristique de cette pratique politique, a généralement pour but et pour justification l'obtention de droits politiques ou de droits nationaux, jusque-là refusés par l'autorité contre laquelle est dirigé l'attentat, directement ou indirectement. Dans les deux cas, c'est l'absence de ces droits qui est la raison invoquée par le terroriste, dans la mesure où elle ne laisse d'autre choix à l'action politique que la violence nue. Sans la liberté démocratique, sans l'Etat national, quel moyen plus spéctaculaire et plus indispensable que l'attentat pour en rappeler l'urgence? Celui-ci puise dans la réalité à laquelle il entend mettre fin la justification de sa nécessité provisoire.[208]

---

[207] Roland Gaucher, Les Terroristes. Paris: Albin Michel, 1965, p. 351.
[208] François Furet, "Terrorisme et Démocratie", in François Furet, Antoine Liniers et Philippe Raynaud, Terrorisme et Démocratie. Paris: Fayard, 1985, p. 8.

Selon lui, l'état qui subit des actions terroristes violentes en est tout à fait résponsable, une position qu'il partage avec Richard Falk, auteur de *Revolutionaries and functionaries* , qui lui aussi déclare que ce qui cause le terrorisme est aussi inhumain que lui:

> Just as terrorism is unacceptable, so is it unacceptable to impose political frameworks that deny fundamental rights and provide no reasonable means of challenge.[209]

Même si le terrorisme est parfois la seule méthode de révolte encore possible, il possède plusieurs visages. En effet, les limites du terrorisme ne sont plus établies et l'hésitation à tuer des enfants pour arriver à ses fins existe-t-elle encore? L'abstraction de l'homme est déjà faite, mais les moyens se trouvent poussés dans une direction de plus en plus terrible. Le meurtre délicat de 1905 serait devenu en un siècle un meurtre aveugle et parfois incompréhensible. D'autant plus que la revendication faite au prix de sa propre vie devient de plus en plus rare,[210] même si, selon Camus, ce raisonnement était déjà faux au départ. C'est ainsi qu'il nous est à

---

[209] Richard Falk. Revolutionaries and Functionaries. New York: E.P. Dutton, 1988. p. 163.

[210] Exception faite pour les 'fous d'Allah' dont les attentats sont des suicides volontaires.

présent possible d'entamer la question du terrorisme comme méthode justifiable de la révolte camusienne.

Il est impossible de nier que *Les Justes* soient une oeuvre annexe de *L'Homme Révolté*. En effet, cette pièce exemplifie le thème central de son essai philosophique: la révolte. Pour Camus, la révolte est capitale dans l'évolution humaine, c'est un état nécessaire de l'homme conscient de son existence. Dans ses carnets, Camus note qu'il y a trois principes du développement humain: "l'homme animal, la pensée, la révolte."[211] Cependant, pour lui, la révolte peut agir dans deux milieux différents: l'abstrait et le concret. C'est ainsi qu'il sépare son essai en deux parties bien distinctes: la révolte métaphysique, une révolte contre Dieu, ou contre sa condition, et la révolte historique, une révolte d'un être contre le système social où il se trouve. Le problème qui est immédiatement lié à cette révolte concrète est un problème de jugement, comme Pierre-Henri Simon l'observe:

> La révolte camusienne est essentiellement une protestation contre le monde, élevée au nom des valeurs; c'est-à-dire qu'elle est, dans son fond, spirituelle et rationnelle. Elle l'est même à tel point qu'elle finit par envelopper la connaissance exacte et sans illusion de la condition humaine et de la mesure des choses. Elle est le refus de l'oppression, prononcé non seulement par l'amour

[211] Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard, 1964. p. 226.

> de la justice et dans le respect des moyens purs, mais à partir d'une situation concrète, en vue d'obtenir un résultat immédiatement possible, et sans référence à aucune eschatologie prophétique.[212]

Simon touche précisément à une contradiction que Camus ne cesse d'essayer de résoudre. En effet, pour se révolter, il faut juger. Placer l'homme dans une situation de juge est très problématique quand Camus sait que cet homme n'est pas parfait. Camus, dans les premières phrases de son essai, définit l'homme révolté comme étant tout simplement "un homme qui dit non."[213] Cette réponse offre tout sauf la simplicité, car "à partir du moment où il parle, même en disant non, il désire et juge."[214] De quel droit juge-t-il? Qest-ce qui lui donne ce pouvoir? Son existence? Sa condition? Sa morale? Toutes ses réponses relèvent pourtant de cet homme seul, de ses désirs et de son jugement. C'est ainsi que le problème de la justice se trouve intimement lié à celui de la révolte, d'où ce fameux titre qui choque encore, lorsqu'il s'agit de terroristes: *Les Justes*. Simon indique que le seul jugement possible de l'histoire ne peut être fait qu'en utilisant un système de valeurs qui ne relève pas de l'histoire elle-même:

---

[212] Pierre-Henri Simon. Présence de Camus. Bruxelles: Renaissance du livre, 1962, p. 119.
[213] Albert Camus. "L'Homme Révolté", in Albert Camus. Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 423.
[214] ibid. , p.424.

> Car enfin, être révolutionnaire, c'est vouloir changer une situation historique: c'est donc la juger. Et comment l'histoire se jugerait-elle, sinon par référence à des valeurs transcendantes à l'histoire?[215]

Pour Camus, conscient de l'existence de l'homme sans Dieu, et conscient surtout de l'erreur de la déification de l'homme toujours imparfait, que peuvent être ces valeurs transcendantes à l'histoire? Sans aucun doute il s'agit d'une morale, ou de l'humanisme de Camus, qui se consacre à s'assurer des bienfaits de l'homme, mais qui ne cesse de combattre ses méfaits. L'argument est circulaire, car pour combattre une injustice, il faut la juger tout d'abord injuste, ce que Camus n'hésite pas à faire quand il se dresse contre les horreurs de la guerre:

> Mais les camps d'esclaves sous la bannière de la liberté, les massacres justifiés par l'amour de l'homme ou le goût de la surhumanité, désemparent, en un sens, le jugement.[216]

John Cruickshank, dans un texte intitulé *Albert Camus and the literature of revolt* indique que cette contradiction se trouve surtout dans la séparation trop abrupte entre les deux parties du texte:

> This strikes one as an obvious inconsistency, and the reason for it is to be found , I think, in Camus' lack of clarity concerning the nature of revolt itself. He begins by considering revolt as the proper way of reacting to one's discovery of the absurd. This means that revolt begins as a metaphysical concept and a

---

[215] Pierre-Henri Simon. Présence de Camus. Bruxelles: Renaissance du livre. 1962. p. 138.
[216] Albert Camus. "L'Homme Révolté". in Albert Camus. Essais. Paris: Gallimard. 1965. p. 413.

> philosophical attitude. In the closing pages of the book, however, revolt has come to mean refusal to accept political extremism and the Marxist interpretation of history. Revolt in this sense is something quite different and has become a brand of political philosophy. It is no longer a response to the human condition in the broad sense of this term. It now has to do with a particular historical situation. I am not here criticizing this use of the term as such; I am simply making the point that 'revolt' means two quite different things in two different parts of the book and an organic relationship between them is not shown.[217]

Il est vrai que ce mot indique deux concepts très différents, d'où la nécessité ressentie par Camus de séparer son essai en deux parties. Mais il n'y a en effet pas de lien précis entre la révolte métaphysique, "qui est le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création toute entière."[218] et la révolte historique, qui se concentre presque plus autour de la révolution que de la révolte, deux concepts pourtant très différents:

> La révolution commence au contraire à partir de l'idée. Précisément, elle est l'insertion de l'idée dans l'expérience historique quand la révolte est seulement le mouvement qui mène de l'expérience individuelle à l'idée. Alors que l'histoire, même collective, d'un mouvement de révolte, est toujours celle d'un engagement sans issue dans les faits, d'une protestation obscure qui n'engage ni systèmes ni raisons, une révolution est une tentative pour modeler l'acte sur une idée, pour façonner le monde dans un cadre théorique. C'est pourquoi la révolte tue des hommes alors que la révolution détruit à la fois des hommes et des principes.[219]

---

[217] John Cruickshank, Albert Camus and the literature of revolt. New York: Oxford University Press, 1960, p. 118.
[218] Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 436.
[219] ibid. ,p. 516.

Cette flagrante référence à la Révolution française démontre que Camus était 'pour' 1789, mais 'contre' 1793, contre l'éxecution non nécessaire du roi, qui avait déjà été symboliquement tué. Pour lui, ce n'était plus un roi qu'ils éxecutaient, mais un homme. La différence ici se mesure à celle qui existe entre le mot 'révolte' et le mot 'révolution'. Cependant, la révolte individuelle est la partie créatrice de la révolution, la rendant essentielle aux bouleversements de l'histoire. C'est ainsi que Camus indique qu'il faut juger, malgré l'imperfection de l'homme, car l'immobilisme est aussi criminel que le meurtre:

> On décidera alors de ne pas agir, ce qui revient au moins à accepter le meurtre d'autrui, sauf à déplorer harmonieusement l'imperfection des hommes. On imaginera encore de remplacer l'action par le dilettantisme tragique et, dans ce cas, la vie humaine n'est plus qu'un enjeu. On peut enfin se proposer d'entreprendre une action qui ne soit pas gratuite. Dans ce dernier cas, faute de valeur supérieure qui oriente l'action, on se dirigera dans le sens de l'éfficacité immédiate. Rien n'étant vrai ni faux, bon ou mauvais, la règle sera de se montrer le plus efficace, c'est-à dire le plus fort. Le monde alors ne sera plus partagé en justes et injustes, mais en maîtres et en esclaves.[220]

Cependant, si rien n'est ni bon ni mauvais, la révolte de l'homme pourrait-elle se faire autrement que par le sang? Camus arrive à cette pensée, mais après avoir vu les résultats monstrueux de la révolte qui se produisait en Algérie une décennie après la publication

---

[220] ibid. ,p. 415.

des *Justes* et de *L'Homme Révolté*. En effet, dans son *Appel pour une trêve civile en Algérie*, il écrit un texte quasiment opposé à celui de *L'Homme Révolté* :

> On se résigne trop facilement à la fatalité. On accepte trop facilement de croire qu'après tout le sang seul fait avancer l'histoire et que le plus fort progresse alors sur la faiblesse de l'autre. Cette fatalité existe peut-être. Mais la tâche des hommes n'est pas de l'accepter, ni de se soumettre à ses lois. S'ils l'avaient acceptée aux premiers âges, nous en serions encore à la préhistoire. La tâche des hommes de culture et de foi n'est, en tout cas, ni de déserter les luttes historiques, ni de servir ce qu'elles ont de cruel et d'inhumain. Elle est de s'y maintenir, d'y aider l'homme contre ce qui l'opprime, de favoriser sa liberté contre les fatalités qui le cernent.[221]

Cette fatalité, Camus était pourtant certain qu'elle existait quand il indiquait que "chaque révolte est nostalgie d'innocence et appel vers l'être. Mais la nostalgie prend un jour les armes et elle assume la culpabilité totale."[222] En effet, Camus choisit comme héros de sa pièce des révolutionnaires qui ont renoncé aux méthodes pacifiques pour obtenir des résultats immédiats. Savinkov lui-même observe l'abandon à la violence de Kaliayev:

> Kaliayev actually believed so. He did not, of course, deny the importance of peaceful activity, but terror was to him the keystone of the revolution. Psychologically he could not, without crippling himself, engage in propaganda and agitation, although he loved and understood the working masses. He dreamed of future terror, of its decisive influence in the revolution.[223]

---

[221] Albert Camus, "Appel pour une trêve civile en Algérie", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, Paris 1965), p. 998-999.
[222] Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, Paris 1965, p. 515.
[223] Boris Savinkov, Memoirs of a terrorist. New York: Albert and Charles Boni, 1931, p. 39.

Paul Ginestier, dans *Pour Connaître la Pensée de Camus* , juge l'innocence de Kaliayev saine et sauve, puisque non seulement il se sacrifie pour la cause en laquelle il croit, mais il juge avant de tuer, en vrai 'meurtrier délicat':

> Le révolté tue et meurt... et ainsi, même s'il n'y a pas eu vraiment de justice, l'innocence reste sauve. Telle est la notion qui se dégage de cette tragique scène des *Justes* où la veuve du Grand-Duc dialogue avec celui qui a tué:
> 'Kaliayev - *Quel crime? Je me souviens d'un acte de justice.*'[224]

Dans cette phrase repose le thème central des *Justes* , où Camus s'efforce de défendre ces terroristes à qui il laisse le pouvoir de juger. En effet, si Foka, le bourreau peut soutenir que son crime n'en est pas un puisqu'il est commandé, Kaliayev se voit lui aussi dans la position de déclarer que le sien n'en est pas un puisqu'il est un acte de justice. Finalement, les justes et les innocents[225] sont tous coupables qu'ils commettent ou non un crime, comme Ginestier l'explique:

> En effet, au moment solennel du choix, il est impossible de reculer, il faut être criminel ou innocent; or, par une paradoxale inversion des valeurs de justice, l'innocence même est devenue un crime. Il y a donc les criminels au sens traditionnel du mot et les criminels par innocence; d'ailleurs, dans les camps de concentration on distinguait à peine entre les 'détenus de droit commun' et les 'politiques', et, s'il y avait distinction, elle jouait en faveur des premiers. Ainsi, comme dans l'univers du *Procès* -

[224] Paul Ginestier, Pour Connaitre la pensée de Camus. Paris: Bordas, 1964, p. 170.

[225] Ce qui fut le premier choix de titre pour sa pièce.

> et grande fut la dette de Camus envers Kafka - nous sommes tous coupables[.][226]

Il est impossible de ne pas revenir au problème de l'inaction, qui peut être, pour Camus, aussi criminelle que l'action. C'est de cette façon qu'il est capable de justifier les crimes des révolutionnaires de 1905. Cependant, le débat va plus loin, car la question posée dans *Les Justes* est la même qu'elle soit envers la mort du Grand-Duc, ou envers celle de ses neveux. Car ses neveux ne sont-ils pas aussi innocents que leur oncle? Des êtres humains en chair et en os? C'est ici qu'il faut penser à cette distinction que Camus fait entre la révolte et la révolution, qui, elle, tue des idées, alors que la révolte ne tue que des hommes. En effet, la mort du Grand-Duc fait partie d'une vague de terreur entreprise par ces révolutionnaires russes, qui tuent des hommes pour tuer ce qu'ils représentent. Ce type de révolte aux méthodes terroristes fonctionne pourtant, mais est-elle justifiée?

Dans ce cas, la fin semblerait justifier les moyens, même s'ils sont injustes. Cependant, Herzen, qui, lui, voulait une révolte pacifique trouve que cette attitude qui donne une réponse logique et

---

[226] Paul Ginestier, Pour Connaitre la pensée de Camus. Paris: Bordas, 1964, p.

presque mathématique à des problèmes humains est dangereuse, comme l'explique Isaiah Berlin:

> But what if someone were to ask, 'Supposing all this is suddenly brought to an end? Supposing a comet strikes us and brings to an end life on earth? Will history not be meaningless? Will all this talk suddenly end in nothing? Will it not be a cruel mockery of all our efforts, all our blood and sweat and tears, if it all ends in some sudden, unexplained event?' Herzen replies that to think in these terms is a great vulgarity, the vulgarity of mere numbers. The death of a single human being is no less absurd and unintelligible than the death of the entire human race.[227]

Camus se contredit lui-même en suivant cette pensée quand il indique que la mort d'un être humain ne peut finalement pas se justifier mathématiquement:

> Mais la logique ne peut trouver son compte dans une attitude qui lui fait apercevoir tour à tour que le meurtre est possible ou impossible.[228]

Stepan, qui, lui, voit une logique dans la mort des neveux du Grand-Duc pour la survie d'un plus grand nombre se fait contredire par Kaliayev. Par là Camus indique que la vie de ces enfants 'innocents' vaut plus que celle de leur oncle 'coupable'. La fin ne justifie donc pas 'tous' les moyens. Mais si cela est le cas, jusqu'où peut-on aller? Quels moyens sont justes, et lesquels injustes? Les atrocités de Coventry ou de Hiroshima se voient justifiées aux yeux des Alliés qui

---

163.

[227] Isaiah Berlin, Russian Thinkers. London: Hogarth Press, 1978, p. 195.

sont prêt à sacrifier des milliers d'innocents afin d'en sauver un plus grand nombre. L'abstraction de l'homme est justement faite par une justice de chiffres, non de morale, comme l'explique Richard Falk:

> It is possible to approve retrospectively of actual decisions to adopt violent methods for laudable ends because the grounds for such claims are quite easy to evaluate. Perhaps the most famous instance is the failed plot in 1944 to kill Hitler led by the Count Stauffenberg. Had Hitler been killed, the perpetrators would have been praised for their courage and for their contributions to humanity. If the assassination had led, as intended, to a complete change in German policy, bringing World War II to an immediate end, then the decision to act would have received the widest possible endorsement. Such a positive evaluation would be given by the most antiterrorists even if the plans that culminated in Hitler's assassination included killing his guards and even if large numbers of 'innocent' bystanders perished.[229]

Mais il est vrai que le problème devient d'autant plus complexe quand la révolte se fait dans un régime qui lui-même offre à son peuple un système de terreur. Dans *The Origins, structure and Functions of Nazi Terror*, Jeremy Noakes nous fait remarquer que les systèmes totalitaires agissent de façon plus qu'inhumaine envers leur propre peuple:

> Nazi terror took two main forms. The first predominated until 1933-4 and was mainly associated with the paramilitary sections of the Nazi movement, the SA and its then junior partner the SS. It involved physical violence and intimidation exercised on the Party's political and ideological opponents which, though condoned by the leadership, were largely practised by local organizations and rank and file members on their own initiative and in an *ad hoc* fashion. From 1933-4 onwards, however, terror was practised more systematically and placed on an official

---

[228] Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 415.
[229] Richard Falk, Revolutionaries and Functionaries. New York: E.P. Dutton, 1988, p. 102-103.

> footing. This occurred in the context of emergency legislation which freed the authorities from legal restraints. It was also facilitated by the take-over of the political police departments of the various German states by the SS and their consolidation into one political police network for the whole of Germany - The Secret State Police (Geheime Staatspolizei) or Gestapo.[230]

Il est impossible de comparer directement l'état politique allemand sous Hitler à celui sous lequel vivait le peuple russe au début du siècle. Cependant, dans les deux cas, des atrocités furent commises par le pouvoir, ne laissant au peuple qu'une seule possibilité: une révolte violente justifiée. Camus n'était naturellement pas le seul à se poser ces questions. Dans son essai intitulé *Humanisme et Terreur*, datant de 1947, Merleau-Ponty trouve l'exemple d'une révolte violente justifiée dans les écrits de Marx:

> Cependant, si l'on rentre dans le jeu de la violence, il y a chance qu'on y reste toujours. La tâche essentielle du marxisme sera donc de chercher une violence qui se dépasse vers l'avenir humain. Marx croit l'avoir trouvée dans la violence prolétarienne, c'est-à-dire dans le pouvoir de cette classe d'hommes qui, parce qu'ils sont, dans la société présente, expropriés de leur patrie, de leur travail et de leur propre vie, sont capables de se reconnaître les uns les autres au delà de toutes les particularités et de fonder une humanité.[231]

Mais une violence qui se dépasse vers l'avenir humain ne représente-t-elle pas l'idéologie de chaque révolte, et entre autres celle de l'assassinat du Grand-Duc en 1905? C'est ainsi que Camus

---

[230] Jeremy Noakes, "The Origins, Structure and Functions of Nazi Terror" , in Noel O'Sullivan, Terrorism, Ideology, and Revolution. Brighton: Wheatsheaf Books, 1986, p. 67.

s'aperçoit des dangers de cette idéologie et déclare, en Algérie, que la terreur n'est jamais justifiée, qu'elle soit pour ou contre le pouvoir:

> Mais puisque c'est là notre tâche si obscure et ingrate qu'elle soit, nous devons l'aborder avec décision pour mériter un jour de vivre en hommes libres, c'est-à-dire comme des hommes qui refusent à la fois d'exercer et de subir la terreur.[232]

Mais si Camus appelle à une méthode pacifique pour résoudre les problèmes de l'Algérie en 1956, que voyait-il de si juste dans les terroristes de 1905, qui eux optaient sans hésitation pour la violence?

Pour Camus, les terroristes de 1905 sont les derniers à s'être posé des questions sur les limites de leurs actions. Kaliayev possède finalement toutes les vertus du terroriste camusien, car il est prêt à se sacrifier pous la cause qui lui tient à coeur. Il connaît les limites de ses actes, et ne les franchit pas. D'un autre côté, Stepan, lui, n'a pas de limites, il est prêt à tout sacrifier, sauf lui-même, pour un changement immédiat et se rapproche ainsi des terroristes du milieu du siècle comme de ceux d'aujourd'hui:

> 1905, grâce à eux, marque le plus haut sommet de l'élan révolutionnaire. A cette date, une déchéance a commencé. Les martyrs ne font pas les Eglises: ils en sont le ciment , ou l'alibi.

---

231 M.Merleau-Ponty, Humanisme et Terreur. Paris: Gallimard, 1947, p. 14.
232 Albert Camus, "Appel pour une trêve civile en Algérie", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 999.

> Ensuite viennent les prêtres et les bigots. Les révolutionnaires qui viendront n'exigeront pas l'échange des vies. Il consentiront au risque de la mort, mais accepteront aussi de se garder le plus possible pour la révolution et son service. Ils accepteront donc, pour eux-mêmes, la culpabilité totale. Le consentement à l'humiliation, telle est la vraie caractéristique des révolutionnaires du XXème siècle, qui placent la révolution et l'Eglise des hommes au-dessus d'eux-mêmes. Kaliayev prouve, au contraire, que la révolution, moyen nécessaire, n'est pas une fin suffisante. Du même coup, il élève l'homme au lieu de l'abaisser.[233]

Camus comprend que cette idéologie n'a pas duré longtemps, et il voit les dangers progressifs de la philosophie mise en action:

> Nous sommes au temps de la préméditation et du crime parfait. Nos criminels ne sont plus ces enfants désarmés qui invoquaient l'excuse de l'amour. Ils sont adultes, au contraire, et leur alibi est irréfutable: c'est la philosophie qui peut servir à tout, même à changer les meurtriers en juges.[234]

Ne serait-ce pas plutôt changer les juges en meurtriers? En effet, le monde laisse de plus en plus place à la révolte plus qu'à la révolution. Les raisons en sont évidentes dans les régimes totalitaires, mais aussi dans les pays où l'appel à la révolution est impossible, laissant, comme en 1905, quelques individus juger au nom d'un peuple entier, comme l'explique Roland Gaucher dans une étude sur la progression du terrorisme à travers l'histoire:

> Le terrorisme moderne procède de ces tentatives et de ces leçons, qui laissent peu de place au geste individuel et à l'exaltation que connurent les Jeliabov, les Kaliayev, et les Sazonov. En vérité, à l'heure où il est difficile de mobiliser de grandes masses d'hommes sans provoquer un conflit planétaire aux

---

[233] Albert Camus, "L'Homme Révolté", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 578.
[234] Ibid. ,p. 413.

> conséquences irrémédiables, le terrorisme tend de plus en plus à se substituer à la guerre.[235]

Cependant, même à cette époque, ces révolutionnaires n'avaient pas réussi à convaincre les masses de leur action. En effet, Savinkov accepte de déclarer qu'il y avait une union presque utopique dans l'organisation même, mais semble négliger le fait que ce petit groupe était seul à combattre pour le bonheur de tous, ce que Camus admirait.

> Both the old and the new members of the organization felt this strong bond of union, and the line of division between the older and the younger among us, between the workers and intellectuals had become obliterated. We were one fraternity, living by one idea, by one aim.[236]

Ce qui unissait ces révolutionnaires c'était une idée générale, mais aussi abstraite, de l'avenir. Ils combattaient le pouvoir sans pour autant prévoir un pouvoir qui le remplacerait. Ils n'avaient pas d'idées claires de projet politique, comme celui de Lénine ou de Trotski, ils se révoltaient à travers un nihilisme aquis. Ils disaient 'non' en tuant des hommes, parce qu'ils voulaient tuer des idées. Dans *Revolutionaries and Functionaries* , Richard Falk décrit cette action terroriste comme complètement inefficace:

---

[235] Roland Gaucher. Les Terroristes. Paris: Albin Michel, 1965, p. 359.
[236] Boris Savinkov. Memoirs of a terrorist. New York: Albert and Charles Boni, 1931, p. 47.

> Appropriately, the other influential antecedent of modern terrorism arose in czarist Russia, with the founding in 1878 of a group called *Narodnaya Volya* (People's Will). This group of radical, alienated young intellectuals foreshadows the media image of modern terrorists and was immortalized, if somewhat distorted, in Dostoyevski's great fictional work, *The Possessed*. Their basic aim was to destroy and disrupt, to enact in symbolic violent terms a defiant posture to prevailing authority, especially by attempting assassinations of preeminent figures of the state. In nineteenth-century Russia this meant that the czar and the royal family, as well as principal ministers and high officals became prime ministers and high officials, became prime targets. These Russian terrorists, with their spectacular nihilistic exploits and world view, are the ancestors of contemporary urban terrorists in advanced countries. They lacked any plausible political project and were cut off from movement politics and their own people. They were regarded with contempt by the people of Russia, the supposed beneficiary of their extremist politics. And later on such individual revolutionaries, cut off from the Russian masses, were viewed as an obstacle to revolutionary prospects by the Marxist-Leninist Left. Indeed, the main effect of this kind of terrorism from below is to erode whatever degree of political democracy exists, to impair the civil liberties of the citizenry, and to strengthen the hand of the state in relation to domestic dissent.[237]

Mais si ces assassinats ne servaient à rien, si cette forme de révolte terroriste n'atteignait pas ses objectifs, comment Camus arrive-t-il a justifier leur action? Camus offre deux réponses. La première semble insister sur le fait qu'ils ne cessent de se poser des questions sur leur action, qui, pensaient-ils, est peut-être criminelle. Ils choisissent de ne pas tuer ces enfants innocents car ils pensent que leur jugement a des limites. Bref, ils se rendent compte que la fin ne justifie pas tous les moyens. La deuxième raison est que, pour Camus, et contrairement à Herzen, l'inaction est aussi criminelle qu'intolérable.

---

[237]Richard Falk. Revolutionaries and Functionaries. New York: E.P. Dutton.

Il est en effet bien plus facile de théoriser sur une solution pacifique que d'agir en sachant que l'on a peut-être tort. De ce point de vue, le personnage de Stepan, qui agit par vengeance, mais aussi par conditionnement direct après avoir passé trois ans au bagne se voit comme partenaire plutôt que comme rival de Kaliayev pour l'action terroriste. Pour Pierre-Henri Simon, le personnage de Stepan ne peut se définir autrement:

> Il est évident que la volonté de Stepan est plus forte que celle de ses camarades: il aime assez la révolution pour se croire justifié de l'imposer à une humanité qui en haïrait la violence parce qu'elle n'en comprendrait pas la raison. L'injustice, il sait ce qu'elle a d'intolérable parce qu'il l'a éprouvée dans sa chair, et sous sa pire forme: la honte:[238]

Quant à Kaliayev, son action est contradictoire, et cela crée la richesse d'un personnage qui ne peut vivre dans l'inaction mais voit le danger de l'action:

> Kaliayev refuse donc la vocation et le pouvoir de celui que Koestler a appelé le commissaire mais alors, sa logique pour être parfaite, ne devrait-elle pas le conduire sinon à l'action intemporelle du yoghi, du moins à l'action purement charitable du saint? Ici éclate sa contradiction: il refuse la justice meurtrière de l'histoire, et pourtant il veut agir sur l'histoire: il ne croit pas en Dieu, et pourtant il voudrait aimer tous les hommes dans une communion aussi large et aussi claire que le royaume de Dieu. Non, il n'a pas fini de douter et de souffrir: car après tout, ce Grand-Duc qu'il a immolé était-il vraiment coupable? Avait-il le droit de frapper le coeur de sa femme, de détruire le bonheur de ce couple uni? Après avoir refusé le pardon de la Grande-Duchesse, Kaliayev rappellera le pocicier qui mérite la haine et le mépris. Mais s'il fût descendu au fond du

---

1988, p. 44-45.

[238] Pierre-Henri Simon. Présence de Camus. Bruxelles: Renaissance du livre, 1962, p. 100.

> coeur de cet homme, n'y eût-il pas trouvé encore quelque chose d'humain qui valût aussi d'être aimé et d'être épargné?[239]

La contradiction du personnage de Kaliayev est présentée dans une contradiction encore plus grande, celle de toute la pièce, qui, elle, n'hésite pourtant pas à nous convaincre que ces terroristes agissent par justice et non pour une justice:

> A preuve, par exemple, le fait que, selon lui, l'expression de la seule pure et sainte révolte doit être recherchée chez les terroristes russes de 1905- ces 'JUSTES' qu'il a exaltés au théâtre, ces 'meurtriers délicats' qui font sans haine le geste symbolique de tuer, en prenant soin d'épargner les innocents, en faisant de l'action terroriste le principe d'une communion fraternelle, et en offrant joyeusement le sacrifice de leur vie pour équilibrer leurs meurtres. Mais, à dire vrai, Camus ne réussit guère à nous convaincre ni que ce terrorisme meurtrier devienne légitime par la seule raison qu'il ne tend pas à créer un nouvel Etat et une nouvelle police, ni qu'une telle méthode d'action ait quelque chance de corriger le désordre établi: au moins en théorie, il faut donner raison au révolutionnaire, qui tente d'installer et de maintenir, par les moyens appropriés, les structures d'un ordre plus juste, contre l'anarchiste enclin à satisfaire sa conscience par les protestations et les gestes d'une violence pure mais stérile.[240]

Simon arrive à nous faire douter des intentions réelles de ces révolutionnaires, même si, comme nous l'avons déjà indiqué, l'assassinat systématique faisait partie d'une vague de terreur qui voulait mettre fin au régime tsariste et était, par définition, de l'anarchisme. Carina Gadourek, dans son ouvrage intitulé *Les Innocents et les Coupables* , obsèrve que le nihilisme des *Justes* sert le même combat que l'humanisme de *La Peste* :

---

[239] ibid., p. 102.

> Au contraire des héros de *La Peste* et de Diégo, les terroristes russes de 1905 que Camus désigne comme les Justes ne luttent pas en épargnant des vies humaines, mais en les détruisant. L'action politique remplace le combat contre la maladie.[241]

Gadourek est d'accord avec les propos de Simon quand elle démontre qu'il y a une manipulation implicite dans la pièce, qui établit l'innocence des meurtriers avant même qu'ils aient commis leurs crimes:

> Camus avait l'avantage de trouver dans Savinkov la matière d'une action bien définie et claire. Si les idées de Camus ne l'ont pas entamée, c'est peut-être grâce au fait que la solution du problème innocence-culpabilité était *donnée d'avance*. Dès le début, les personnages savaient comment ils allaient se laver du meurtre; leurs souffrances n'y changeraient rien. Le deuxième avantage, c'est que les personnages formaient un groupe assez homogène auquel nul autre groupe ne venait s'opposer. L'action, dans *Les Justes*, n'est pas interrompue au profit de scènes de démoralisation de patriciens, de juges ou de gouvernants. La question sociale est comprise dans l'action révolutionnaire.[242]

Cependant, l'innocence de Kaliayev est remise en cause par Camus. En effet, Simon fait bien de noter que la rédemption de Kaliayev ne se fait pas à travers une confession ou une acceptation de Dieu, mais à travers le fait de donner sa propre vie:

> Mais le sacrifice de Kaliayev le rend à sa foi: il n'est plus un meurtrier puisqu'en refusant sa grâce, il a choisi ce qui lui rend l'innocence de l'enfant: le baptême de la mort. Tuer pour la justice, et mourir pour se purifier d'avoir tué, voilà la voie des justes.[243]

---

[240] ibid., p. 119.
[241] Carina Gadourek, Les Innocents et les Coupables. La Haye: Mouton, 1963, p. 143.
[242] ibid., p. 147-148.
[243] Pierre-Henri Simon, Présence de Camus Bruxelles: Renaissance du livre, 1962, p. 103.

Une vie payée par une autre vie devient inévitablement la justification du meurtre correct, et une des raisons pour laquelle Camus admire ces révolutionnaires. Pourtant, Camus écrira que ce raisonnement est faux. Comment peut-il contredire toute une pièce par une phrase, si simplement écrite dans ses *Carnets* ?

Ce raisonnement est dangereux, et Camus en est conscient. C'est en effet ce type d'exécution qui démontre une absence de respect à l'égard de la vie humaine, et où, si le meurtrier ne respecte pas sa propre vie, est prêt à tout pour arriver à ses fins. Les suites de cette pensée se trouvent réalisées dans les bombes humaines qui terrorisent le monde aujourd'hui. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Camus n'aborde pourtant pas ce type de suicide révolutionnaire, qu'il admire mais craint dans *L'Homme Révolté* . Ce type de raisonnement, cette contradiction ou cette crainte de ne tenir qu'une position n'est pas étrangère à l'oeuvre de Camus. Jean Grenier, dans son livre dédié à *Albert Camus* , indique qu'il était vu comme possédant une façon de raisonner très différente des autres écrivains:

> Je vois bien pourquoi la voix d'Albert Camus *porte*. Il n'a pas de réticence, d'*a parte*, de *mezza voce*, de sous-entendu. Voilà d'abord: il dit ce qu'il a à dire, directement. Pas de finasseries. D'un écrivain qui se plaignait de n'être goûté que de quelques-

> uns: 'Ce n'est pas étonnant, il retire dans la seconde phrase ce qu'il a avancé dans la première.[244]

Ce commentaire n'est pas complètement faux si, justement, l'on pense aux contradictions qui troublent la pièce du début jusqu'à la fin. Cependant, le simple fait d'indiquer quelque chose pour le contredire immédiatement après offre une richesse de pensée, mais aussi un respect pour le lecteur qui comprend que la question n'est pas simple, et arrive à voir les différents points de vues, qui peuvent exister pour tout problème. C'est une dualité qui se reflète jusque dans les personnages de la pièce, comme l'indique Gadourek:

> Ceci ne veut pas dire que la dualité habituelle des personnages soit absente des *Justes* . Elle se manifeste surtout dans le personnage de Kaliayev que Camus préfère aux autres. Cette préférence est d'ailleurs en soi un élément de déséquilibre.[245]

Ce déséquilibre se présente aussi dans le choix de Camus, qui demeure douteux pour le spectateur, ne sachant pas vraiment s'il est manipulé où non, dans une pièce qui pose plus de questions qu'elle n'y répond. Dans une étude sur les réactions politiques à Camus intitulée *Les communsites français et Albert Camus: un rejet sans malentendu* , Jeannine Verdès-Leroux montre l'impact négatif d'une pièce engagée à moitié:

---

[244] Jean Grenier, Albert Camus. Paris: Gallimard, 1968, p. 159.

> Après *Les Justes*, les attaques se développent, s'enrichissent. En effet, le mépris n'avait pas suffi: avec *La Peste*, Camus avait eu du succès, il jouissait 'd'une considération parfaitement surfaite', donc il fallait le prendre, non au sérieux, mais en compte. J'ai retenu ici un article de Jaques-Francis Rolland qui rassemble tout un ensemble de procédés, souvent éparpillés. Le titre d'abord, était une trouvaille, pratiquant un amalgame visant à ridiculiser Camus et à le rendre suspect: 'Les Justes de M. Camus avaient pour chef un flic': à la fois, Camus connaît mal son sujet et ... il s'intéresse aux flics. La première attaque visa l'absence complète de qualités de l'écrivain Camus. Il était ennuyeux, froid, sans grande originalité; thèmes rebattus, dissertations abstraites, faux air de grandeur, absence d'art et de technique dramatique, personnages sans vies. Bref, malgré ses efforts pour être ému, Jaques-Francis Rolland avait bâillé. Plutôt, il écrit: 'on bâille'. La deuxième série d'attaques vise la philosophie de Camus: il aime les révolutionnaires morts et présente ceux qui prennent le pouvoir comme des monstres. Il incite à ne pas faire la Révolution. Avec cela, Camus a 'récolté un public à sa mesure': 'Messieurs élégants et précieux, dames à aigrettes, à chapeaux de plumes et aux cheveux violets.'[246]

Cependant, cette pièce, comme *Les Mains Sales* de Sartre, était engagée. Car comment, un homme qui s'était lui-même révolté à travers *Combat* ne pouvait-il pas prendre part au problème du terrorisme?

L'engagement politique de Camus va beaucoup plus loin, et il serait impossible de dire que l'oeuvre de Camus en général est apolitique.[247] Camus répond lui-même à cette question dans son

---

[245] Carina Gadourek, Les Innocents et les Coupables. La Haye: Mouton, 1963, p. 148.

[246] Jeannine Verdès-Leroux, "Les communsites français et Albert Camus: un rejet sans malentendu", in Jeanyves Guérin, Camus et la Politique. Paris: L'Harmattan, 1986, p. 9-10.

[247] Même s'il affirme, par exemple, que :"*La Peste* est un *pamphlet*." Albert Camus, Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 174.

Discours de Suède, le 10 Décembre 1957, lorsqu'il accepte le prix Nobel. Il explique qu'il ne se veut pas moralisateur:

> Quel écrivain dès lors oserait, dans la bonne conscience, se faire prêcheur de vertu? Quand à moi, il me faut dire une fois de plus que je ne suis rien de tout cela.[248]

Cependant, selon lui, le rôle de l'écrivain est de servir ses lecteurs, de participer, de s'engager sans prendre part au pouvoir, en restant toujours fidèle au peuple, en étant un philosophe populaire:

> Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire: il est au service de ceux qui la subissent.[249]

Cet écrivain connaissait les limites d'un pouvoir qu'il ne voulait pas exercer (il du être persuadé de parler au sujet de la guerre d'Algérie). Mais de plus, il était conscient de la gravité des affaires du monde, un pessimisme qui le forcait à déclarer que:

> Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde ne se défasse.[250]

Empêcher que le monde ne se défasse, c'est vouloir changer le monde, et les implications politiques de cette volonté sont implicites.

---

[248] Albert Camus, "Discours du 10 décembre 1957", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 1074.
[249] ibid., p. 1072.
[250] ibid., p. 1073

Il est en effet impossible de ne pas prêter des affiliations politiques à *L'Homme Révolté*, de ne pas accorder à *La Peste* son véritable sujet, de ne pas réaliser qu'il y a une critique sociale amère à travers Clamence, ou finalement de soutenir qu'il ose mettre 'juste' et 'terroriste' dans la même phrase ne serait pas politique. Jean Grenier indique que *L'Homme Révolté* , par exemple, avait frappé l'opinion politique:

> Sans aller si loin, les considérations d'opportunité n'avaient guère de prise sur lui et il considérait comme inadmissible ce genre de réflexion qu'un homme pourtant honnête lui avait faite à propos de *L'Homme Révolté* : 'C'est dommage! Votre livre est beau, mais il a du succès à droite!'[251]

Grenier prévoit l'importance de l'influence de Camus et, que son succès aurait un impact beaucoup plus vaste que celui d'un simple écrivain:

> De toutes ces manifestations, Albert Camus était l'animateur. Je pensais qu'avec ces dons il était appelé à jouer un grand rôle politique.[252]

Mais Camus ne se voulait cependant pas philosophe. Il se donnait un titre peut-être beaucoup plus dangereux, celui de moraliste. Il est impossible, en effet, de ne pas voir quelques aspects de cette

---

[251] Jean Grenier, Albert Camus. Paris: Gallimard, 1968, p. 50.
[252] ibid., p. 41.

ambition dans *Les Justes*. Grenier indique que ses lectures de jeunesse influencèrent beaucoup son futur encore incertain:

> Ses livres préférés furent toujours ceux des 'moralistes', par exemple de Champfort à qui il consacra une conférence. Il se considérait lui-même comme un 'moraliste', laissant aux Allemands et à leurs innombrables disciples le beau titre de 'philosophes'.[253]

Ce moraliste ne pouvait pas échapper à la politique, même si son parcours politique fut très mouvementé. Pour Jacqueline Lévi-Valensi, son entrée en politique se repose surtout sur son adhésion au parti communiste:

> L'entrée politique de Camus, au sens strict des termes, pourrait s'énoncer par un acte: l'adhésion au Parti communiste, et par une date relativement précise pour cet acte: au plus tard, la seconde quinzaine de septembre 1935; au plus tôt, entre le 21 et le 30 août 1935. Dans une lettre du 21 août 1935, Camus écrit à Jean Grenier "Vous avez raison quand vous me conseillez de m'inscrire au Parti communiste. Je le ferai à mon retour des Baléares.[254]

Son engagement, puis son désengagement du parti communiste après dix-huit mois, indique qu'il s'acharnait à entrer dans la politique, mais en voyait aussi les dangers. Camus prendra une position politique cependant bien définie à travers *Combat*, un journal de révolte par définition. Activiste humanitaire plus qu'homme politique peut-être. Cependant, la pensée exprimée dans *Les Justes*

---

[253] ibid., p. 80.
[254] Jacqueline Lévi-Valensi, "L'entrée d'Albert Camus en politique", in Jeanyves Guérin, Camus et la Politique. Paris: L'Harmattan, 1986, p. 137.

et *L'Homme Révolté* fut nécessairement bouleversée durant la guerre civile algérienne, car elle commençait à menacer les positions ambïgues sur lesquelles il s'était confortablement placé envers l'action terroriste.

L'Algérie et Camus ne peuvent être dissociés, et les problèmes politiques de ce pays qui fut sa terre natale l'auront préoccupé toute sa vie. En 1939, il écrira *Misère de la Kabylie* , puis *Crise en Algérie* en 1945, et en 1955, *Lettre à un militant algérien* . Pourtant, en 1956, il ira lui-même déclarer son choix d'une trève civile à Alger. Dans sa biographie de Camus, Herbert R. Lottman explique que , à ce moment-là, son engagement pour participer plus directement à la cause algérienne était un peu forcé:

> Depuis longtemps, il cherchait un moyen d'intervenir dans la situation de l'Algérie qui ne cessait de se dégrader, mais il ne savait comment agir ni où. Dès sa prime jeunesse, il avait fait partie de l'avant-garde de la communauté française d'Algérie dans sa foi et son soutien actif à l'émancipation des populations musulmanes-droit de vote, mais aussi égalité économique et sociale-, et il avait en fait rompu avec le parti communiste en refusant de tempérer ses positions promusulmanes. Il ne pensait cependant pas que cette émancipation des musulmans dût nécessairement signifier l'exode de la population française d'Algérie, qui n'avait pas connu d'autre pays. Sa famille y avait fait souche, tout comme celles de ses amis français d'Algérie.[255]

---

[255] Herbert R. Lottman, Albert Camus. Paris: Editions du Seuil, 1978, p. 575.

L'occasion fut ainsi donnée le 22 janvier 1956 à Camus de lire son texte à Alger même, dans une conférence sur les problèmes de l'Algérie, entouré de quatre autres personnalités algériennes qui faisaient partie de *l'Association des amis du théâtre d'expression arabe* : Louis Miquel, Amar Ouzegane, Mohamed Lebjaoui et Boualem Moussaoui. Ce que Camus ignorait alors, c'était que presque toutes ces personnalités faisaient secrètement partie du F.L.N. En effet, Amar Ouzegane était membre du comité central du F.L.N. (il devint par la suite ministre). Mohamed Lebjaoui était le chef de la fédération de France du F.L.N. et devint conseiller au premier gouvernement indépendant algérien puis par la suite ambassadeur de la république algérienne à Paris. Il était d'autant plus difficile pour Camus de s'engager et de prendre partie dans un conflit auquel il appartenait directement. En effet, Camus était de ceux qui voyaient les choses de deux côtés différents, et lui-même était conscient, avec tristesse, de ne pas avoir compris assez tôt la totalité, la complexité des véritables problèmes. Pourtant, selon Jean Grenier:

> Albert Camus fut un des premiers à éprouver l'injustice commise à l'égard des Arabes. Non pas qu'il vît tous les Arabes en blanc et tous les Français en noir. Il faut lui savoir un grand gré de cette retenue dans le jugement à un âge où la précipitation est de règle (et c'est l'inverse ensuite).[256]

[256] Jean Grenier, Albert Camus. Paris: Gallimard, 1968, p. 170.

Partagé, il voulait participer, il voulait s'engager dans une guerre qui lui tenait à coeur:

> En février 1958, il était triste, sombre, angoissé, se demandant s'il pourrait se décider à partir pour l'Algérie. Il refusait de signer des déclarations sur l'Algérie. Il déplora le bombardement français de Sakhiet. Il reçut des demandes d'intervention pour obtenir des grâces, grâces pour lesquelles il n'était plus consulté, et c'est de son propre mouvement qu'il écrivit. Et il écrivit souvent, en s'adressant au besoin à des chefs d'Etat étrangers. Il ne fit pas état de ces interventions ni en public ni auprès de ses amis.[257]

Selon Lottman, Camus trouverait sa place en dehors du conflit, se battant pour la vie, ou plutôt pour la survie humanitaire. Ainsi se concrétise le côté humaniste de Camus, présent dans toute son oeuvre, mais qui s'incarne alors dans la réalité:

> Désormais, son rôle dans la crise algérienne semblait tout trouvé: il concentrerait ses efforts sur le salut des civils en attendant le règlement de la guerre. [...] Il porterait donc ce message sur le champ de bataille, à Alger même, dans l'espoir d'être entendu par les hommes de raison dans les deux camps.[258]

Et qui pourrait nier que Camus était étranger aux horreurs des actes terroristes, des attentats. Mais sa position de révolte contre un régime qui ne lui laissait pas d'autre choix que la violence, avait jusqu'à présent toujours été claire, comme l'observe Annie Cohen-Solal dans *Camus, Sartre et la guerre d'Algérie* :

---

[257]Ibid., p. 180.
[258]Herbert R. Lottman, Albert Camus. Paris: Editions du Seuil, 1978, p. 576.

> Enfin Camus sait bien qu'à certains moments de l'histoire la violence est nécessaire. Il l'a dit dans ses deux réponses à Emmanuel Astier de la Vigerie publiées dans *Caliban* : "Je crois que la violence est inévitable, les années de l'occupation me l'ont appris. Pour tout dire, il y a eu, en ce temps-là, de terribles violences qui ne m'ont posé aucun problème." Dans la Résistance, la question d'exercer la violence à l'égard de l'occupant ne se posait pas: 'Je ne m'imaginais pas ailleurs, voilà tout'. 'Je ne prêche ni la violence [...], ni, comme disent les farceurs, la sainteté.' Il y a donc une violence légitime, réplique nécessaire à la violence d'Etat, à la violence totalitaire, toutes deux illégitimes. La violence légitime est naturelle, va de soi. Sans doute est-elle difficile à assumer: 'Dans la Résistance, nous avons eu à vaincre notre goût de l'homme, l'image que nous nous faisions d'un destin pacifique, cette conviction profonde où nous étions qu'aucune victoire ne paie, alors que toute mutilation de l'homme est sans retour [...]. Il nous a fallu tout ce temps pour aller voir si nous avions le droit de tuer les hommes, s'il nous était permis d'ajouter à l'atroce misère des hommes.' Dans ces conditions, il pourrait paraître évident que Camus ait dû se rallier à la révolution du F.L.N.. Il n'en a rien été. Où est alors la 'cohérence'?[259]

Au moment de la guerre d'Algérie, cette cohérence n'y est pas. Pourquoi? Camus aurait-il peur de concrétiser les pensées qu'il offre dans *Les Justes* et dans *L'Homme Révolté* ? Peut-être voit-il le côté sordide que le terrorisme a pris depuis celui des révolutionnaires de 1905. Mais le fait est qu'il ne se décidait pas sur une position à prendre envers une guerre coloniale, qui pour lui était bien plus que ça. Pour Cohen-Solal, la réponse est claire:

> Pour Camus, l'action du F.L.N. n'est pas une révolte ayant pour but de permettre aux Algériens de recouvrer leur dignité au sein d'une communauté recouvrée mais un mouvement correspondant à ce que dans *L'Homme Révolté* il avait dénoncé quelques années plus tôt comme une 'révolte historique' négatrice de la nature humaine. Il retrouve dans l'action du F.L.N. les caractères qui, pour lui, constituent la révolution nihiliste du XXème siècle. Son

[259] Annie Cohen-Solal, "Camus Sartre et la guerre d'Algérie", in Jeanyves Guérin, Camus et la Politique. Paris: L'Harmattan, 1986, p. 187.

> attitude face à la guerre d'Algérie peut donc, nous semble-t-il, être située dans le droit fil de *L'Homme Révolté*. Le but de cette révolution est, selon lui, de créer un nouvel Algérien, arabe musulman, niant la nature de la communauté algérienne existante. Les moyens de cette révolution consistent en une violence illimitée qui ne peut-être que nihiliste. La nature de cette révolution est donc d'être des manifestations de la révolte historique. La révolution algérienne a pour but de créer un homme nouveau, l'Algérien, qui est exclusivement arabe et musulman, en niant la diversité de la communauté algérienne.[260]

En effet, les désirs du F.L.N. étaient bien différents de ceux de Camus et, dans *Algérie 1958*, Camus fait un exposé des revendications à la fois négatives et positives de chaque camp, sans pour autant arriver à une conclusion quelconque. Citons ici sa défense des Arabes:

> Ce qu'il y a de légitime dans la revendication arabe. Elle a raison, et tous les Français le savent, de dénoncer et de refuser:
> 1 Le colonialisme et ses abus, qui sont d'institution;
> 2 Le mensonge répété de l'assimilation toujours proposé, jamais réalisée, mensonge qui a compromis toute évolution à partir de l'institution colonialiste. [...]
> 3 L'injutice évidente de la répartition agraire et de la distribution du revenu(sous-prolétariat).[...]
> 4 La souffrance psychologique: attitude souvent méprisante ou désinvolte de beaucoup de Français, développement chez les Arabes (par une série de mesures stupides) du complexe d'humiliation qui est au centre du drame actuel.[261]

Ce type de liste, qui sort pourtant de l'arène philosophique de Camus, essaie d'aboutir au compromis pourtant impossible. Cependant, son appel à une trève, fait deux ans auparavant, montre que Camus pense que la fin ne justifiait en aucun cas les moyens employés:

---

[260]Ibid., p. 187-188.

> Cette offensive du F.L.N. se développa avec une progression dans la violence qui fait plus que suggérer l'existence d'un plan préétabli. Dans un premier temps (fin 1955), les groupes de choc commencent par récupérer des armes, abattre des indicateurs, s'attaquer à des dépôts d'essences et à des garages, à des commissariats et des postes de police. Ces actions, pour la plupart, ne concernent encore que les forces armées, les autorités ou leurs agents. La deuxième phase (fin juin) porte déjà la guerre contre la population européenne. Elle est menée avec des armes individuelles (revolvers ou couteaux). A partir du 30 septembre, c'est le recours aux bombes, qui explosent dans les lieux publics.[262]

Le terrorisme changeait à vue d'oeil et s'éloignait trop rapidement de celui des révolutionnaires de 1905 que Camus défendait avec ferveur. À travers les directives du F.L.N., il était clair qu'Abane Ramdane avait compris les procédés de la nouvelle terreur:

> Les Frères savent que notre infériorité numérique et en matériel en face de l'armée colonialiste ne peut nous permettre d'obtenir de grandes et décisives victoires militaires. Est-il préférable pour notre cause de tuer dix ennemis dans un oued de Telergma, ce dont nul ne parlera, ou bien un seul à Alger, ce que notera le lendemain la presse américaine? Si nous prenons des risques, il faut que notre combat soit connu. Nous pourrons tuer des centaines de soldats colonialistes sans que ce soit jamais au communiqué. Réfléchissons aux conséquences de nos actes et veillons à ce qu'ils soient payants, et attirent incontestablement l'attention sur le généreux combat de notre peuple et de son armée.[263]

La France répondait à cette escalade de la violence par une escalade de la répression, ce qui, bien entendu, aggravait la situation:

> Tout suspect fut préventivement interné, tout renseignement fut exploité sans délai, afin de ne pas laisser à l'ennemi le temps de se ressaisir, de changer de cache, et de réorganiser ses circuits clandestins. Il n'est pas douteux aujourd'hui que dans un grand

---

[261] Albert Camus, "Algérie 1958", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 1011-1012.
[262] Roland Gaucher, Les Terroristes. Paris: Albin Michel, 1965, p. 262.
[263] Ibid., p. 262.

> nombre de cas la rapidité des informations ne fut obtenue que par l'emploi de la torture. C'est ce que devait confirmer le capitaine Estoup. Sans reconnaître à l'époque la réalité de ces sévices, le général Massu dans une polémique avec le général Billotte en donnait, implicitement, la justification suivante: 'Chaque bombe désamorcée, c'est autant de vies humaines de sauvées.'[264]

Face à tout ceci, Camus se sentait impuissant, il ne pouvait pas accepter cette violence au non de la révolte pour laquelle il semblait si prêt à se battre quand elle n'était que sur papier. Il arrive, cependant, à ramener ce conflit à un problème d'ordre moral:

> Quelles que soient les origines anciennes et profondes de la tragédie algérienne, un fait demeure: aucune cause ne justifie la mort de l'innocent.[265]

Quoi de plus humaniste que cette déclaration, et pourtant, l'humanisme a toujours effrayé Camus, qui n'aimait pas ces définitions absolues. Il aura donc été humaniste autant qu'existentialiste ou que politique, trois catégories auxquelles il s'est obstiné à ne pas vouloir appartenir. Simon voit cette contradiction comme évidente:

> D'une manière générale, mais spécialement pendant les trente premières années de ce siècle, les grands écrivains français ont tous été, au sens moral du mot, des *humanistes*. Par humanisme, il faut entendre une attitude de pensée qui comporte deux affirmations essentielles: il existe une nature humaine: et l'humain se caractérise par la vie de l'esprit.[266]

---

[264] ibid., p. 266.
[265] Albert Camus, "Appel pour une trêve civile en Algérie", in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1965, p. 993.
[266] Pierre-Henri Simon, L'Homme en Procès. Paris: Payot, 1959, p. 5.

Même si Camus se voulait différent, il est impossible de nier que son amour pour l'homme fût irréprochable. Un humanisme né de son respect de l'homme sans Dieu, de la conscience de l'imperfection de la condition de l'homme. Chaque oeuvre de Camus traite d'un problème irrésolu de l'homme, mais il accepte l'imperfection de cet homme qui commet un meurtre par accident, qui assassine par incertitude et qui exécute par conviction. Kaliayev ne peut être autre qu'humaniste par le raisonnement de tuer, de se tuer par amour de la vie. Simon va plus loin en expliquant les implications humanistes de *L'Homme Révolté* :

> Sans doute le mot 'humanisme' lui fait peur, à cause de toutes les équivoques qu'il recouvre. 'Je ne suis pas humaniste', affirme-t-il. Mais il ajoute: 'Du moins au sens où on l'entend'. Je ne crois pas qu'il puisse nier qu'il le soit, au sens vrai où il faut l'entendre. Quand il affirme qu'un équilibre s'est rompu dans la pensée européenne le jour où celle-ci s'est constituée contre les notions méditerranénnes de nature et de beauté, n'adhère-t-il pas à la forme la plus strictement historique de l'humanisme? Quand il s'efforce d'empêcher la passion de l'absurde de décliner vers le désespoir, et la révolte de dévier vers la 'terreur', n'est-ce pas la vocation profonde d'un humanisme permanent qu'il assume? Et quand il reproche en même temps à l'hypocrisie des démocraties bourgeoises de détruire les libertés dont elles prétendent avoir le culte et au cynisme révolutionnaire d'avoir fait reculer 'le socialisme de liberté devant le socialisme césarien', ce qu'il affirme alors, n'est-ce-pas la double exigence immanente à tout humanisme authentique: la liberté des personnes comme fin, la probité de l'esprit comme règle?[267]

[267] Pierre-Henri Simon, Présence de Camus. Bruxelles: Renaissance du livre, 1962, p. 148.

C'est ainsi qu'il nous est possible de comprendre *Les Justes* d'une seule façon, celle dont Camus les comprenait: des hommes imparfaits qui puisent dans leur bonne nature la justification de leurs actions en sacrifiant leur innocence:

> Sauver l'homme par l'amour et par la raison: le protéger contre le mal et l'oppression sociale: faire confiance à sa nature, qui est bonne, en luttant contre sa destinée qui est mauvaise: et n'en appeler jamais qu'aux seules forces humaines: tel est, éclairé par la consience d'un absurde qui a singulièrement rétréci son domaine, l'humanisme de Camus.[268]

Cet effort de Camus pour comprendre les passions qui possédaient les Kaliayev de notre siècle était des plus humains. Lui-même savait qu'il était esclave de son imperfection humaine:

> Quand à Stockholm, devant un Kabyle qui lui reprochait de n'avoir pas pris parti en faveur du F.L.N., il répliqua, après avoir fait remarquer qu'il avait été le premier journaliste à être expulsé d'Algérie pour avoir fait campagne en faveur des Arabes, et étant poussé à bout: 'Je suis pour la justice, mais, s'il me faut choisir entre la justice et ma mère, je choisis ma mère.'[269]

Si beaucoup ont mal interprété cette citation, d'autres comme Jean Grenier ont compris que cette déclaration allait bien plus loin que le problème de l'Algérie. Cette déclaration prouvait à quel point l'homme était humain, et que parfois l'idéologie, même soutenue par la morale est très difficile à concrétiser:

> Il faut remplacer cette déclaration, scandaleuse pour certains, dans une optique qui est particulière au pays et aux hommes.

---

[268] Pierre-Henri Simon, L'Homme en Procès. Paris: Payot, 1959, p. 122-123.
[269] Jean Grenier, Albert Camus. Paris: Gallimard, 1968, p. 180.

> Losque Albert Camus parle de sa mère et dit qu'il prendrait parti pour elle contre la 'justice', il n'a cette fois pas de mal à le faire- la mère et la justice étant parfaitement d'accord. La mère était d'une famille pauvre, installée depuis longtemps sur le sol de l'Algérie. Albert Camus ne pouvait faire allusion qu'à un problème plus général qui dépassait son cas particulier. Le dilemme ne se posait donc pas.[270]

Ce problème plus général était celui des deux Algérie et, la conscience que la nature humaine avait ses limites et qu'il était parfois impossible de justifier les émotions qui passent, elles, au-dessus des idéologies.

La fin justifie-t-elle les moyens? Camus y répond catégoriquement une fois, dans le cas de l'Algérie. Cette citation se trouve dans la biographie de Lottman qui cite un événement datant du 22 Janvier 1956, raconté par Pierre-Andrei Emery:

> Lorsque Camus déclara: 'Nous ne pouvons approuver les crimes d'aucun côté', un jeune musulman qui semblait âgé d'une quinzaine d'années - et qui fut par la suite tué au combat - se leva pour dire que les actes des Arabes étaient justifiés par leur lutte de libération. Camus répondit sévèrement que la fin ne justifiait pas les moyens.[271]

Mais Camus aurait-il répondu autrement si Kaliayev s'était levé pour dire que les actes de son organisation étaient justifiés par leur lutte de libération? Non. C'est ainsi qu'il faut conclure que dans *Les Justes* Camus présente un exemple peut-être unique, où l'inaction n'est pas

---

[270] ibid., p. 180-181.

voulue, mais où les limites de l'action sont justes. A ce moment là, la fin justifie alors des moyens 'limités', des meurtres 'délicats', des terroristes 'justes'. Le terrorisme humaniste de Camus?

---

[271] Herbert R. Lottman. Albert Camus. Paris: Editions du Seuil. 1978. p. 557.

CONCLUSION

C'est en 1940 que Coventry, ville anglaise d'une centaine de milliers de personnes, est presque rasée par un bombardement Allemand. Ce bombardement se sépare cependant de tous les autres, car les Anglais savaient[272] qu'il allait se produire. Ils avaient en effet démantelé les codes allemands. Ils choisirent de ne pas faire évacuer.

Trente-cinq ans auparavant, un terroriste russe, nommé Kaliayev, ne lance pas une bombe dans la calèche du Grand-Duc, pour sauver la vie de deux enfants se trouvant à l'intérieur. Il ne la lance pas sachant, que ce sera peut-être la seule chance qu'il aurait pour aider à mettre fin à une terreur instituée par un système tsariste totalitaire. Il choisit d'épargner deux vies innocentes.

La question que se posèrent les Anglais fut la même que celle que s'était posée Kaliayev. En effet, pour le choix de Coventry, ils

---

[272] Précisons. La population anlaise était ignorante des secrets révélés par la capture d'une machine à coder allemande Enigma. Mais le gouvernement de Churchill a préféré stratégiquement et moralement la destruction de la ville et de ses habitants plutôt que de prévenir les Allemands de la capture d'Enigma.

choisirent de sacrifier des innocents pour en sauver d'avantage, ne laissant pas les Allemands savoir qu'ils avaient percés leur code. Une équation mathématique à l'échelle humaine. Kaliayev, lui, y répond d'une façon différente, préférant sauver la vie de deux innocents plutôt que d'en sauver plus à la longue. Pourquoi?

C'est Camus qui répond à cette question d'une façon indirecte dans *Les Justes*. En effet, dans cet étérnel problème de la fin et des moyens, Camus semble montrer qu'il faut absolument préserver la justification de l'action. Que si l'on doit se révolter, le pour *quoi*, est plus important que le pour *qui*. L'inaction peut-être aussi meurtrière que l'action, et la vie humaine doit se mettre au-dessus de ce qui est juste. Comme il le déclare, entre la justice et sa mère, il choisirait sa mère. Un humanisme sévère. Dans ses propres mots, Camus écrit:

> Il s'agît de savoir si l'innocence, à partir du moment où elle agit, ne peut s'empêcher de tuer. Nous ne pouvons agir que dans le moment qui est le nôtre, parmi les hommes qui nous entourent. Nous ne saurons rien tant que nous ne saurons pas si nous avons le droit de tuer cet autre devant nous ou de consentir qu'il soit tué. Puisque toute action aujourd'hui débouche sur le meurtre, direct ou indirect, nous ne pouvons pas agir avant de savoir si, et pourquoi, nous devons donner la mort.[273]

Voir, François Caviglidi, Le Nouvel Observateur, "Les Français et le mensonge", 22-28 octobre 1998, p. 7.

[273] Albert Camus, "L'Homme Révolté" in Albert Camus, Essais. Paris: Gallimard, 1981, p. 414.

Les justifications du meurtre sont ici de circonstances, pour un homme qui croit que "L'avenir est la seule transcendance des hommes sans dieu."[274] C'est cet avenir qu'il faut construire avec une bonne conscience, et tous les moyens ne sont pas permis pour y arriver.

S'il écrit dans ses *Carnets* que "*La Peste* est un *pamphlet*",[275] *Les Justes* n'en sont pas moins une pièce aux implications morales autour d'actions politiques. Elle aborde un problème ayant toujours existé, mais qui frappe au vif dans l'histoire contemporaine, où le terrorisme s'est établi comme l'enfant illégitime de la guerre. Cette pièce n'a pourtant pas frappé autant qu'elle l'aurait pu l'opinion publique, mais son auteur, lui, demeure aujourd'hui un homme d'influence, comme le décrit JeanYves Guérin dans une étude sur les hommes politiques et Albert Camus:

> Robert Badinter, Jaques Chaban-Delmas, Robert Fabre, Françoise Gaspard, Pierre Joxe et Jean-Pierre Soisson ont lu toute l'oeuvre de Camus ou l'essentiel. Edmond Maire quelque livres. Alain Peyrefitte a lu chaque ouvrage à sa parution à partir du *Mythe de Sisyphe*. Dominique Baudis, Michel Rocard et Simone Veil mentionnent plus précisémetn *La Peste*, Dominique Baudis, Olivier Guichard, Anicet Le Pors, Michel Rocard et Simone Veil *L'Etranger* et *L'Homme Révolté* . Anicet Le Pors ajoute *Les Justes* et *La Chute* , Michel Rocard *Actuelles* et *Noces*, Jaques Chirac

[274] ibid., p.572
[275] Albert Camus. Carnets II. Paris: Gallimard, 1964, p. 174.

L'Eté. Le même relit occasionnellement *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme Révolté*.[276]

Camus n'avait cependant jamais eu l'intention d'écrire pour des hommes politiques, mais pour ceux qui les choisiraient, afin d'arriver à éviter les erreurs du monde dans lequel il était né, au fond, des erreurs humaines. C'est ainsi qu'il ne faut pas essayer de classer Camus politiquement:

> J'ai ensuite demandé à mes correspondants de situer Camus. Certains s'y sont refusés, le jugeant inclassable, tels Pierre Joxe et Jaques Chirac pour qui il est 'au-delà de toute appartenance partisane ou militante'.[277]

Au bout du compte, Camus n'appartenait pas à un parti, il ne militait pas, il était philosophe. Une position au-dessus de l'action politique, mais en dessous de l'action humaine. Il n'y a pas une seule oeuvre de Camus qui n'explore les limites de la conscience humaine et qui n'aborde une idéologie, une morale et un humanisme qui sont finalement, les seuls moyens 'justes' pour aboutir à une fin justifiable.

---

[276] JeanYves Guérin. "Les hommes politiques français lecteurs de Camus" in Jeanyves Guérin. Camus et la Politique. Paris: L'Harmattan, 1986. p. 20.
[277] ibid., p. 22.

BIBLIOGRAPHIE

Alexander Yonah & Gleason John M., Behavioral and quantitative perspectives on terrorism. New York: Pergamon press, 1981.

Arnold Terrell E., The violence formula. Toronto: Lexington Books, 1988.

Bakounine Michel, Correspondance. Paris: Perrin et Cie, 1896.

Barthes Roland, Le degré zéro de l'écriture. Paris: Editions du Seuil, 1953.

Bataille Georges, L'érotisme. Paris: Editions de Minuit, 1957.

Beigbeder Marc, Le théatre en france depuis la libération. Paris: Bordas,1959.

Berdiaeff Nicolas, Esprit et Liberté. Paris: "JE SERS", 1933.

Berdyaev Nicholas, Dostoievsky. London: Sheed & Ward, 1934.

Berlin Isaiah, Against the Current. London: Holgarth Press, 1980.

Berlin Isaiah, Russian Thinkers. London: Hogarth Press, 1978.

Calvert Peter," Terror in the Theory of Revolution", in Noel O'Sullivan, Terrorism, Ideology, and Revolution. Brighton: Wheatsheaf Books, 1986.

Camus Albert, Carnets II. Paris: Gallimard, 1964.

Camus Albert, Carnets III. Paris: Gallimard, 1989.

Camus Albert et Grenier Jean, Correspondance. Paris: Gallimard, 1981.

Camus Albert, Essais. Paris: Gallimard, 1965.

Camus Albert, Théâtre Récit Nouvelles. Paris: Gallimard, 1962.

Champigny Robert, Sur un héros païen. Paris: Gallimard, 1959.

Christensen Peter G., "Camus and Savinkov: Examining the Problems of Terrorism" in Scottish-Slavonic-Review, Glasgow, Autumn 1993.

Cline Ray S. & Alexander Yonah, Terrorism:the soviet connection. New York: Crane Russak, 1984.

Cohen-Solal Annie, "Camus Sartre et la guerre d'Algérie", in JeanYves Guérin, Camus et la Politique. Paris: L'Harmattan, 1986.

Coombs Ilona, Camus, Homme de théâtre. Paris: Nizet, 1968.

Cruickshank John, Albert Camus and the literature of revolt. New York: Oxford University Press, 1960.

Davison Ray, The Challenge of Dostoevsky. Devon: University of Exeter Press, 1997.

Fattah Ezzat A., "Terrorist Activities and Terrorist Targets: A Tentative Typology", in Yonah Alexander and John M. Gleason, Behavioral and Quantitative Perspectives on Terrorism. New York: Pergamon Press, 1981.

Falk Richard, The dual face of terrorism. New York: E.P Dutton, 1988.

Falk Richard, Revolutionaries and Functionaries, New York: E.P. Dutton, 1988.

Fitch Brian T., The Narcissistic Text. Toronto: University of Toronto Press, 1982.

Footman David, Red prelude. Westport: Hyperion press, 1941.

Furet François, "Terrorisme et Démocratie", in François Furet, Antoine Liniers et Philippe Raynaud, Terrorisme et Démocratie, Paris: Fayard, 1985.

Furet François, Penser la Révolution française. Paris: Gallimard, 1978.

Gadourek Carina, Les innocents et les coupables. La Haye: Mouton & Co, 1963.

Gaucher Roland, Les Terroristes. Paris: Albin Michel, 1965.

Gay-Crosier Raymond, "Le jeu dans le jeu ou la tragi-comédie des Justes" in Albert Camus: le théâtre. Paris: La Revue des Lettres Modernes, 1975.

Ginestier Paul, Pour Connaitre la pensée de Camus. Paris: Bordas, 1964.

Ginestier Paul, Le théâtre Contemporain dans le monde. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

Green Gil, Terrorism-is it revolutionary? New York: New outlook publishers, 1970.

Grenier Jean, Albert Camus. Paris: Gallimard, 1968.

Gross Feliks, Violence in Politics. La Haye: Mouton & Co, 1972.

Grunwald Constantin de, Le Tsar Alexandre II et son temps. Paris: Berger-Levrault, 1963.

Huyssen Andreas, After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

Herzen Alexander, My past and thoughts. Berkeley: University of California press, 1982.

Herzen Alexandre, Who is to blame? Edmonton: Central & East European Studies Society of Alberta, 1982.

Ikor Roger, Lettre ouverte à de gentils terroristes. Paris: Albin Michel, 1976.

Kellen Konrad, Terrorists-What are they like? Santa Monica: Rand, 1979.

Klimov Alexis, Terrorisme et Beauté. Québec: Editions Beffroi, 1986.

Kouchkine Eugène, "Les Justes: Le tragique de l'amour et du renoncement" in Jaqueline Lévi-Valeni et Agnès Spiquel, Camus et le Lyrisme. Paris: Sedes, 1997.

Lévi-Valensi Jaqueline, "L'entrée d'Albert Camus en politique", in JeanYves Guérin, Camus et la Politique. Paris: L'Harmattan, 1986.

Lévi-Valensi Jacqueline et Spiquel Agnès, Camus et le lyrisme. Paris: Sedes, 1997.

Lottman Herbert R., Albert Camus. Paris: Editions du Seuil, 1978.

Mearsheimer, John J., Conventional Detterence. New York: Cornell University Press, 1983.

Merleau-Ponty M., Humanisme et Terreur. Paris: Gallimard, 1947.

Mervaud Michel, Herzen-Ogarev-Bakounine, Lettres inedites. Paris: Librairie des cinq continents, 1975.

Morgan, Patrick M., Deterrence A conceptual analysis. Beverly Hills: Sage, 1983.

Noakes Jeremy, "The Origins, Structure and Functions of Nazi Terror" , in Noel O'Sullivan, Terrorism, Ideology, and Revolution, Brighton: Wheatsheaf Books, 1986.

O'Sullivan Noel, "Terrorism, Ideology and Democracy" in Noel O'Sullivan, Terrorism, Ideology, and Revolution. Brighton: Wheatsheaf Books, 1986.

Sandier Gilles, Théâtre et Combat. Paris: Editions Stock, 1970.

Sartre Jean-Paul, "Portrait de l'Aventurier", in Jean-Paul Sartre, Situations VI. Paris: Gallimard, 1964.

Savinkov Boris, Memoirs of a terrorist. New York: Albert & Charles Boni, 1931.

Spence Richard B., Boris Savinkov renegade on the left, Boulder: East European Monographs, 1991.

Shakespeare William, Romeo and Juliet. London: Cambridge University Press, 1969.

Simon Pierre-Henri, L'Homme en Procès. Paris: Payot, 1959.

Simon Pierre-Henri, Présence de Camus. Bruxelles: Renaissance du livre, 1962.

Surer Paul, Le théâtre Français Contemporain. Paris: Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1964.

Todd Olivier, Camus une vie. Paris: Gallimard, 1996.

Verdès-Leroux Jeannine, "Les communsites français et Albert Camus: un rejet sans malentendu", in JeanYves Guérin, Camus et la Politique. Paris: L'Harmattan, 1986.

Vetter Harold J. & Perlstein Gary R., Perspectives on Terrorism. Pacific Grove Ca: Brooks/Cole publishing, 1991.

Wedziagolski Karol, Boris Savinkov: portrait of a terrorist. Clifton: Kingston press, 1988.